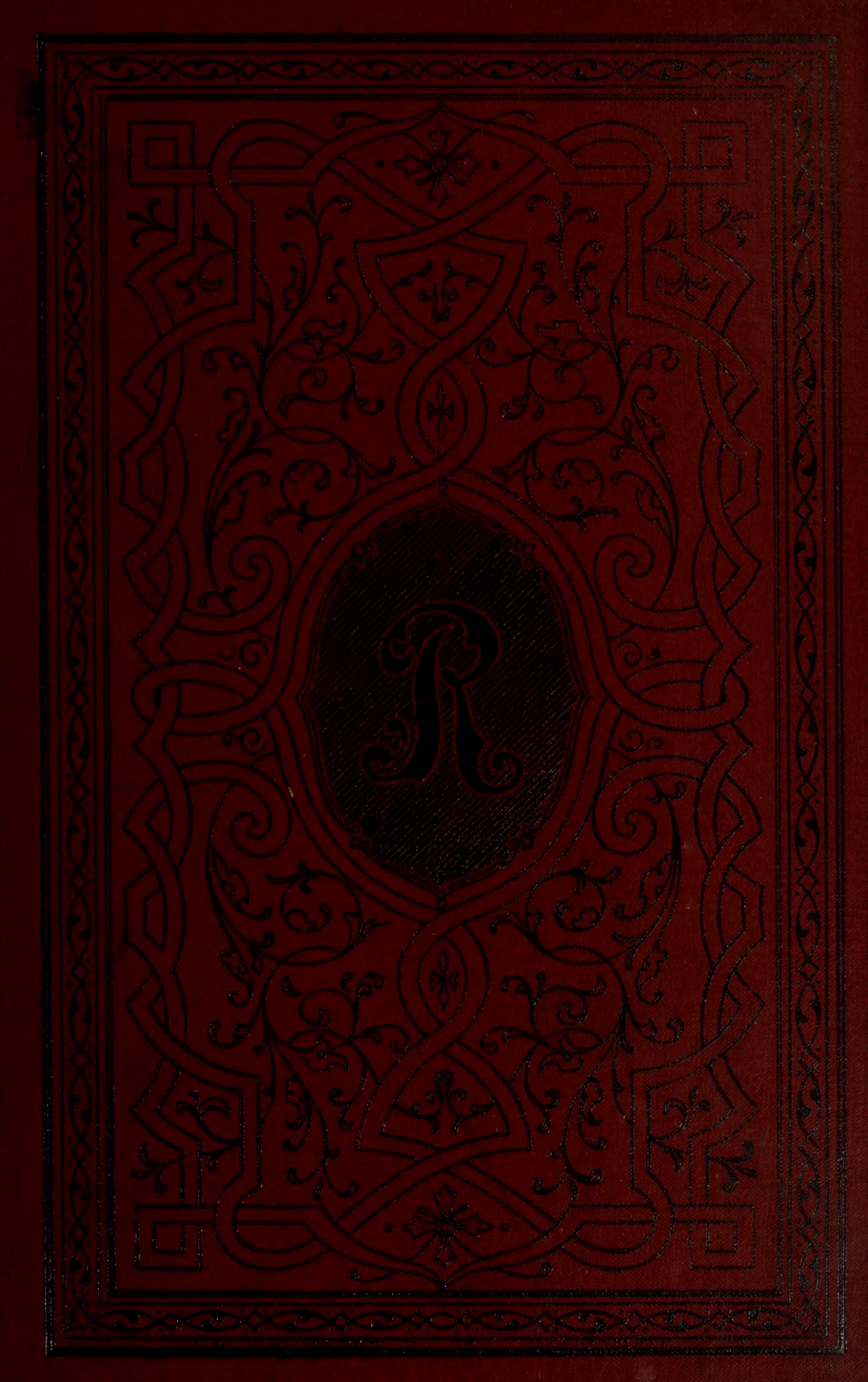


Presented by

Dr. Frederic G. Oppenheimer

A. BRUDERHAUSEN
122 Ridgewood Ave.
YONKERS, N. Y.

Denkreden und Vorträge.

Rattermann.

Erster Theil.

LG
R2373

THE DAVIS LIBRARY
THE PHILLIPS EXETER ACADEMY
EXETER, N.H.

Gesammelte Ausgewählte Werke.

Von

H. A. Rattermann

Band VIII.

Cincinnati, Ohio:
Selbstverlag des Verfassers.
1910.

THE DAVIS LIBRARY
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
CHAPEL HILL, N. C.

Denkreden und Vorträge

gehalten im

Deutschen Litterarischen Klub

von Cincinnati, O.,

von

M. A. Rattermann.

Erster Theil:

Shakspeareana, Musiker- und Künstler-Biographien und Vorträge.

Kunst in Dichtung, Farben, Tönen
Sollen uns das Sein verschönen!
Aber folge ihrer Spur,
Künstler, in der Gottnatur.

410261
26.2.43

Cincinnati, Ohio.
Selbstverlag des Verfassers.
1910.

COPYRIGHT SECURED
BY
H. A. RATTERMANN
1910.

19680

Dem Deutschen Litterarischen Klub
von Cincinnati,

Dieser würdigen Gesellschaft, deren geistiges Streben der Mittelpunkt des Schönen und Edlen im Westen der Union mit Recht genannt werden mag, und in deren Versammlungen die nachfolgenden Denkreden und Abhandlungen vorgetragen wurden, widmet diese beiden Bände

hochachtungsvoll,

Der Verfasser.

27 Feb. '32

Der Shakspeare-Bacon Streit

kritisch beleuchtet.

Zwei Vorträge gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati", am 16. Januar und 6. Februar 1895.

Sic vos non vobis nidificatis aves.
Sic vos non vobis vellera fertis oves.
Sic vos non vobis mellificatis apes.
Sic vos non vobis fertis aratra boves.

VERGILIUS.

1. Die Bacomanen.

Heute vor hundert Jahren erregte ein großer deutscher Gelehrter, ein wissenschaftlicher Philologe und Alterthumsforscher, in der ganzen litterarischen Welt eine ungeheure Sensation, indem er die Theorie aufstellte, die beiden großen Heldengedichte, „Ilias“ und „Odyssee“ — beide noch bis jetzt unerreicht in ihrer Erhabenheit und leuchtenden Kraft der Darstellung und ihrer vollendeten Form — seien nicht die Werke Homers, nicht die Werke eines Geistes, sondern seien aus zahlreichen rhapsodischen Gesängen vieler Dichter zusammengesetzt worden. Diese Theorie des gelehrten Friedrich August Wolf erregte, wie bemerkt, großes Aufsehen und theilte die zeitgenössischen Kritiker und Schriftsteller in zwei große Parteien, in „Wolfianer“ und „Anti-Wolfianer,“ die sich fast ein halbes Jahrhundert lang bitter bekämpften. Selbst Goethe mischte sich in den Streit und stellte sich anfänglich, wenn auch nur leise, auf Seite der „Wolfianer.“ So schrieb er in einer seiner römischen Elegien („Hermann und Dorothea“):

Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön!

Der Sieg der „Wolfianer,“ der anfänglich als vollkommen sicher erschien, verwandelte sich jedoch bereits zu Wolf's Lebenszeit in eine gänzliche Niederlage, und heute denkt kein gesunder Kopf mehr daran, dem Homer seinen Lorbeerkranz zu rauben, da durch Heyne und Otfried Müller die Zusammengehörigkeit der beiden Epen und ihr Ursprung aus einem Geiste gründlich nachgewiesen wurde. Wolf hatte dennoch manches für sich, besonders daß der älteste Hinweis auf Homer erst ein halbes Jahrtausend nach seinem Tode von dem Lesbier Dichter Alkäus (um 600 vor Christus) vorhanden ist. Dann mehren sich die Ruhmredner des großen Heldensängers, indem Aristoteles (etwa 450 vor Chr.), Leonidas von Tarent (275

vor Chr.), Antipater von Sidon und Alkäus der Messenier (beide etwa 200 vor Chr.), Aristarchus, Alpheus und Julianus (150 bis 100 vor Chr.), Archias und Antipater von Tessalonice (um Christi Zeit) und noch viele andere griechische Dichter und Geschichtschreiber seiner in Versen und Prosa gedenken und ihm vor allen andern Dichtern die Palme des Ersten zuerkennen. So singt Leonidas von Tarent:

„Wenn auf feurigem Wagen die Sonne am Himmel heraufführt,
Schwinden die Sterne dahin und es erblasset der Mond.
Also erloschen vor dir, Homer, die Scharen der Sänger,
Als du das strahlende Licht göttlicher Musen erhobst."

Und Antiphilus, der hundert Jahre nach Christus lebte, läßt die homerischen Werke selber reden, indem er an sie die Frage stellt:

„Wer nur seid ihr Bücher? Was berget ihr?

Worauf diese antworten:

[Wir sind] Töchter Homeros',
Aber der Troer Geschick tragen wir kundig in uns" u. s. w.

Diese Zeugen wurden denn auch als gewichtiger anerkannt, als die Hypothesen Wolf's, die dieser erst zweitausend Jahre später aufstellte, und die seitdem wie Strohmänner verweht und vergangen sind. Wie bemerkt, das allgemeine Urtheil schlug völlig zu Homer's Gunsten um, und schließlich machte sich auch Goethe in zahlreichen seiner „Zahmen Xenien" über die Wolfianer lustig. Zu diesen Xenien gehört die folgende, die vor fast einem Jahrhundert prophetisch einen neuen Ikonoklasmus verkündet, den Goethe jedoch nicht mehr erleben sollte:

„Shakspearen sollt' es auch ergehn
Nach altgewohnter Weise:
Den hebt mir auf, sprach Polyphem,
Daß ich zuletzt ihn speise."

Ob damals schon eine Andeutung der zukünftigen Shakspeare-Zertrümmerer vernehmbar war, ist mir nicht bekannt, wenigstens traten sie nicht öffentlich auf. Soviel ich weiß, erhob sich erst vier und zwanzig Jahre nach Goethe's Tode die kühne Hand, um das erzene Standbild des großen Dichters vom Avon von seinem Postament herunterzureißen, und diese Hand gehörte einer überspannten amerikanischen Frau an, einer Miß Delia Bacon, einer Bostoner Schullehrerin, die wahrscheinlich durch ihren Namen verleitet wurde, Shakspeare den Lorbeerkranz zu entreißen, um ihn ihrem Namensahnen, Lord Bacon, auf das bereits genügend gekrönte Haupt zu drücken. Veranlassung dazu gab ein anonymer Aufsatz in „Putnams Magazin" (1855), dessen Autorschaft bis jetzt noch nicht festgestellt wurde. Auf diesen folgte eine 80 Seiten Ms. starke Abhandlung von Miß Bacon im selben Magazin (Januar Nummer 1856), dessen Aufnah-

me Ralph Waldo Emerson vermittelte. Es sollte der erste einer Reihe von Aufsätzen über diese Frage aus ihrer Feder sein, allein er war so roh in der Sprache und im Inhalt abgefaßt, daß die genannte Zeitschrift keinen zweiten mehr aufnahm. Sie nannte Shakspeare des „Lord Leicester's Stallknecht," „einen Burschen, der sich nie im mindesten um die Handschriften der Dramen bekümmerte, sondern nur für den Gewinn, den er aus den sich angeeigneten Schriften zog." „Was konnte ihn abhalten, seinen Kessel damit zu heizen, nachdem er sie ausgenutzt hatte? . . . . . Was that er mit den Manuskripten?" ruft sie aus, und antwortet dann: „Er gab sie seiner Köchin, oder Dr. Hall wickelte seine Heiltränke darin ein, oder Judith — die arme Judith, welche ihre Verwandtschaft mit dem Verfasser des „Lear" und des „Sturm" und ihr Anrecht auf den Ruhm des Namens, welchen er ihr hinterließ, damit kennzeichnete, daß sie nicht schreiben konnte und statt ihres Namens die außergewöhnliche Art von „Zeichen" unter gerichtliche Urkunden setzte — die arme Judith mag mit ihnen bis an den Tag ihres Todes ihre Locken umwickelt haben! . . . . Was thatest du mit ihnen? — Du hast lange genug die Antwort hierauf feig umgangen; du wirst zur Rechenschaft gezogen werden! Die kommenden Jahrhunderte werden dich auf die Anklagebank setzen, und du wirst sie nicht eher verlassen, als bis du die Frage beantwortet, was du mit den Manuskripten gemacht hast!"

In diesem von starker Exzentrizität zeugendem Ton ist die ganze Abhandlung gehalten, die in der grundlosen und in keiner Weise begründeten Behauptung wurzelt, daß Shakspeare die Handschriften Lord Bacon's auf betrügerische Weise in seinen Besitz gezogen und dann zu seinem eigenen, persönlichen Vortheil und unter seinem Namen habe drucken lassen. Die gute Dame wird sich das wohl so eingebildet haben, und sie ist ja auch mit dieser Einbildung im Irrenhause gestorben. Ihr Mißerfolg bei Putnam beendete ihre schriftstellerische Thätigkeit auf diesem Felde jedoch noch nicht. Wie die vermeintlichen Entdecker des "Perpetuum mobile" immer noch Leute finden, die ihnen Geldmittel zur Fortsetzung ihrer thörichten Experimente liefern, so erhielt auch Miß Bacon von mildthätigen Menschen, denen sie ihre Theorie vordemonstrirte, daß sie in England, am Grabe des „Diebes" Schakspeare, die vollen Beweise dafür finden würde, hinreichend Mittel zu einer Reise nach London, wo sie dann ein Buch im Verlag von Sampson, Low & Co. (1857) herausgab, unter dem Titel: „Die Philosophie der Shakspeare'schen Spiele enthüllt." — Nathaniel Hawthorne urtheilt unter anderem über dies Buch wie folgt: „ . . . . Miß Bacon stopfte den ganzen Haufen von Inspiration und Unsinn in einem Klumpen unter die Presse, und aus dieser ging ein schwerer und schwerfälliger Oktavband hervor, der mit einem dumpfen Schlag vor die Füße des Publikums fiel und von niemand aufgehoben wurde. Nur wenige Personen schlugen ein paar Blätter des Bandes um, als er so dalag, stießen ihn

aber dann mit dem Fuße noch tiefer in den Koth. . . . . Ich glaube, es war das Schicksal dieses merkwürdigen Buches, daß es niemals mehr als einen einzigen Leser gehabt hat."

Mit diesem Buch verschwand Miß Delia Bacon von der Schaubühne. Sie fand aber sofort einen Nachfolger in England, einen sonst in der Schriftstellerwelt gänzlich unbekannten William Henry Smith, der in einem Brief an Lord Ellesmere die Bacon Theorie der Amerikanerin neu aufwärmte. Dieser Brief erschien in der November Nummer 1856 von „Littel's Living Age" unter dem Titel: „War Lord Bacon der Verfasser von Shakspeare's Dramen?" Wenngleich Smith später auch behauptete, daß er nichts von dem Aufsatz der Miß Bacon im „Putnams Magazin" gewußt habe, so fügt er demselben doch nicht einen einzigen neuen Gedanken hinzu. Als dann das Buch der Delia Bacon erschien, folgte bald darauf von Smith ein Buch: „Bacon und Shakspeare. Eine Untersuchung über die Komödien, Theater und Schauspieldichter in den Tagen der Elizabeth." (London 1857.) Auch dieses Buch brachte nichts Frisches, nur daß es das Verworrene und Rohe der Delia Bacon in geschmeidigerer Fassung vortrug. — Dann hatte der Shakspeare-Bacon Streit auf längere Zeit Ruhe.

Der englische Philosoph und Humorist David Hume hatte ein Sprichwort, das er ebenso konsequent bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit anwandte, wie Kato sein "caeterum censeo!" und das lautete: „Ein Narr macht viele." So konnte es denn nicht ausbleiben, daß die überspannte Idee der Miß Bacon doch wieder überspannte Nachahmer finden mußte. Zunächst war es abermals ein Amerikaner, der den Bacon-Rummel aufs Neue aufwärmte, ein St. Louiser Advokat, namens Nathaniel Holmes, welcher im Jahre 1866 mit einem Buch vor die Oeffentlichkeit trat: "The authorship of Shakspeare" (New York, Verlag von Hurd und Haughton). Holmes geht zwar nicht ganz auf die Bacon Idee ein, jedoch äußert er allerlei Bedenken, daß der ungebildete Shakspeare der wirkliche Autor gewesen sein könne. Das Holmes'sche Buch ist in drei Auflagen erschienen.

Mittlerweile schien der ganze Shakspeare-Bacon Streit wieder in Vergessenheit gerathen zu sein, bis im Jahr 1880 er auf's Neue und zugleich an den entgegengesetzten Enden der Welt entbrannte. In Melbourne, Australien, traten ein Herr William Thompson und in Ohio ein Herr C. Follet abermals mit der Bacon-Theorie hervor und zwar in der krudesten Weise. „Man muß bedenken," sagt Goethe in seinen Sprüchen, „daß unter den Menschen gar viele sind, die auch etwas Bedeutendes sagen wollen, ohne produktiv zu sein, und da kommen die wunderlichsten Dinge zur Welt." Keiner von diesen beiden und ebensowenig ein Anonymus, welcher im nächsten Jahre in der "North American Review"

seine Bacon-Weisheit auskramte, schien überhaupt je Bacon's Schriften gelesen zu haben, vielleicht auch Shakspeare's nicht einmal, denn die von ihnen zu Tage geförderten wunderlichen Dinge bezeugen klar, daß sie weder den einen, noch den andern dieser großen Männer verstanden haben. Das hat übrigens auch Holmes nicht, der noch den weiteren Unsinn auftischt, A. W. von Schlegel, Jean Paul, Gervinus und Goethe hätten Shakspeare für unächt gehalten, da doch Goethe, außer in dem bereits angeführten Zitat, noch des öfteren über die Shakspeare-Verdächtiger seinen Spott ausgießt, wie z. B. in der folgenden Xenie:

Ihr guten Dichter, ihr
Seid nur bei Zeiten zahm!
Sie machen Shakspeare
Auch noch am Ende lahm.

Es gehört allerdings eine große Portion Kühnheit dazu, und diese besitzen die Nordamerikaner in hohem Maße, so keckweg auch den größten Unsinn zu behaupten. Und ein Unsinn ist diese Behauptung, denn trotzdem die bereits Genannten gewiß keine andere Sprache verstanden, als die englische; und Goethe's „Xenien" und Prosasprüche werden ihnen in dieser Sprache wohl nie zu Gesicht gekommen sein, treten sie doch damit auf. Ich zweifle, ob wohl irgend einer von ihnen jemals Bacon's "Novum Organum" oder sein Werk: "De dignitate et augmentis scientiarum" gelesen hat! Alle scheinen sich bloß an die Essayisten gehalten und von diesen ihre Weisheit empfangen zu haben; die, wie Samuel Johnson, Coleridge, Thomas Carlyle und die genannten Deutschen in ihren Kritiken über die Werke Shakspeare's häufig den Zusammenhang der englischen Poesie, Philosophie, Politik ꝛc. zur Zeit der Elizabeth vergleichsweise anführten, um den Geist, der den großen Dramatiker umgab und sich in seinen Schriften widerspiegelt, klarzulegen. Da werden dann aus Lessing, Herder, Schlegel, Ulrici u. A., die Shakspeare's Dramen kritisch beleuchteten, gleich Anti-Shakspeareaner herausgedeutelt und jedes Zitat, das diese zum Vergleich vorbringen, wird mit den Haaren herbeigezogen, um zu beweisen, diese Gelehrten hätten die Echtheit Shakspeare's in Frage gestellt oder mindestens angezweifelt.

Auf die Zitatenangelei Holmes' tiefer eingehend, trat im Jahre 1883 eine Frau auf, eine Mrs. Potts, wie gesagt wird, eine Nachkomme des Lord Bacon, und veröffentlichte ein Buch, das den Titel führt: "The Promus of Formularies and Elegancies (Being Private Notes, circa 1594, hitherto unpublished) by Francis Bacon, illustrated and elucidated by Passages from Shakespeare, by Mrs. Henry Potts. With Preface by E. A. Abbott, D. D." (London, Longmans, Green & Co. 1883.) Dies Buch der Frau Potts stützt sich auf eine Serie handschriftlicher Blätter, fünfzig an der Zahl, die in einer Autographen-Sammlung des Lord Harley, mit Handschriften von verschiedenen

englischen Schriftstellern aus dem 16. 17. 18. Jahrhundert in einem Buch zusammengebunden sind und welche darin die Seitenzahlen 83 bis 132 füllen. Die Manuskripte sind erst im vorigen Jahrhundert von Harley gesammelt und vereinigt worden. Nach seinem Tode erwarb sie das Parlament für das Britische Museum. Ich nehme an, daß alle diese Handschriften echt sind, aber die Bacon'schen, mit höchst seltenen Ausnahmen sind nur Zitate aus den lateinischen und griechischen Dichtern, dem Plato, Vergil, Horaz, Ovid, aus der Bibel, aus dem "Adagio" des Erasmus, der "Analogia" Cäsars und aus einigen italienischen, spanischen und französischen Schriftstellern. In einem Brief an Lord Mountjoye spricht Bacon selbst darüber wie folgt: „Ich saß oft wie eine gute Haushenne auf Fasaneneier, die ich nicht selber gelegt habe, sondern nur ausbrütete." *)

Spedding, in seiner kritischen Ausgabe von Bacon's Werken, hat genau nachgewiesen, auf welche Weise der Philosoph sie gesammelt hat. — „Während er die Werke anderer Schriftsteller las," sagt Spedding, „schrieb er Sprüche, Gedanken, Phrasen 2c. ohne Gruppirung in der Reihenfolge nieder, wie sie aufstießen, und nur ein paar Mal schob er dazwischen ihm eben einfallende eigene Gedanken ein." ..... „Es ist nicht viel Eigenes darin enthalten. Die Sammlung ist aus Büchern gezogen, welche in jedes Studenten Hand waren, und da wurden die Sätze, ohne eigene Anmerkungen, so niedergeschrieben, wie er sie fand oder wie er sie vielleicht benutzen wollte, und demnach haben sie keinen besonderen Werth." Spedding hat ebenfalls nachgewiesen, daß Bacon einzelne dieser Sätze in seinen philosophischen Schriften verwerthet hat.

Merkwürdig ist es, daß ein Theil der englischen Zitate Gedanken enthält, die in den vor Dezember 1594 gedichteten Shakspeare'schen Werken zu finden sind. Diese Zitate klaubte Frau Potts heraus, um damit zu beweisen, daß Bacon der Verfasser der Werke Shakspeare's sei, obwohl Bacon mehr als dreiviertel dieser Sätze den bekannten alten Klassikern, besonders dem Ovid entlehnt hat. **) — Kehren wir nun aber den Spieß um und nehmen an, daß Bacon dem Shakspeare diese Sentenzen entnommen hat, was dann? Wenn Bacon diese parallelen Gedanken zuerst niedergeschrieben hätte, so müßten sich auch solche darunter finden, die in den späteren Shakspeare'schen Dramen vorkommen: Aber da hakt es, denn über "Love's labor lost" (1590 oder 1591 geschrieben) gehen die Parallelen der Frau Potts nicht hinaus.

Im April 1884 erschien noch ein zweites Büchlein der Frau Potts unter dem Titel: "Did Francis Bacon write Shakspeare? 32 Reasons for Believing that he did. By the Editor of Bacon's Promus of Formularies and Elegancies." Das Büchlein ist wohl kaum mehr als eine Vertheidigung ihrer ersten Schrift. Da sich der dort ausgeflügelte Gedanke, daß Shakspeare die Ideen von Lord Bacon kopirt habe,

nicht behaupten ließ, sollte nun Bacon gar der Autor Shakspeare selber sein. Man sieht, wie die Bacomanen immere weiter getrieben werden und ihre Absurditäten selber übertrumpfen müssen.

Um nicht allzu weitschweifig zu werden, will ich von den minderwichtigen Arbeiten in Broschürenform und Zeitungsaufsätzen absehen, von welchen Herr Wm. M. Wyman im Jahre 1882 bereits 255 Nummern, darunter 73 Streitschriften gegen Shakspeare's Autorschaft, namhaft macht, da sie durchaus unwesentlich sind, und nur noch die folgenden wichtigen Schriften der Anti-Shakspeareaner und Baconiten in kurzem Umriß beleuchten.

Der hervorragendste von den Gläubigen der Annahme, daß Shakspeare nicht Verfasser der Shakspeare'schen Dichtungen sei, ist Herr Appleton Morgan von New York, welcher im Jahre 1881 ein Buch im Verlag von Robert Clarke und Co. in Cincinnati herausgab, das den Titel führt: "The Shakspearean Myth". Dieses Werk wurde auch von Karl Müller-Mylius in die deutsche Sprache übersetzt, mit einem Schlußkapitel und Anmerkungen des Uebersetzers vermehrt im Brockhaus'schen Verlag in Leipzig 1885 herausgegeben und führt den erweiterten Titel: „Der Shakspeare Mythus. William Shakspeare und die Autorschaft der Shakspeare'schen Dramen. Von Appleton Morgan. Autorisirte deutsche Bearbeitung von Karl Müller-Mylius." Obwohl der Uebersetzer in seiner Vorrede behauptet, Herr Morgan sei streng objektiv in seiner Behandlung der Frage, so kann ich das doch entschieden in Abrede stellen, da Herr Morgan alle Beweise, die gegen Shakspeare aufgetrieben werden konnten, mit einer Findigkeit vorführt, die nur ein spitzfindiger Advokat als Ankläger für seine Seite aufzutreiben vermochte (Herr Morgan ist nämlich Advokat), wobei ihm aber das Unglück passirte, daß er zuviel beweisen wollte, und so unwillkürlich der gegnerischen Seite manches treffliche Zeugniß in die Hände lieferte. Später scheint auch Morgan sich von seiner ursprünglichen Annahme entfernt zu haben, denn Ignatius Donnelly, von dem ich weiterhin berichten werde, meldet: „Es thut mir leid, daß ich in etlichen von Herrn Morgan's jüngsten Aeußerungen Beweise erblicken muß, die mich fürchten lassen, daß er seine in dem „Mythus" ausgesprochenen Ansichten gewechselt hat, und daß er jetzt die Meinung hegt, der Mann von Stratford möchte dennoch die Dramen geschrieben haben."

Man könnte auch in der That das Buch Morgan's als eine objektiv gehaltene Darstellung des Streites annehmen, wenn er das "audiatur et altera pars!" hätte etwas mehr darin walten lassen, denn er gibt eine Uebersicht der Streitfrage bis zur Zeit seines Buches, und zwar in folgender Anordnung: 1. Das Mysterium. 2. Berufung auf die Geschichte. 3. Das Jonson'sche Zeugniß. 4. Besondere Shakspeare-Theorien. 5. Die Bacon-Theorie. 6. Die neue Theorie und die Shakspeare'schen Sonette. Sieht man aber genau nach, so bemerkt man, daß er, wie ein Advo-

kat im Gericht, jeden Gegenzeugen zu verdächtigen sucht oder seinem Zeugniß auszuweichen sich bemüht. Er führt immer die plausibelsten Seiten wider Shakspeare als Autor der Dramen auf, ohne die zehnfach überwiegenden Gründe, die für Shakspeare sprechen, auch nur im Entferntesten zu berühren. Was er sagt ist getreu, was er aber verschweigt, das ist doch des „Pudels Kern." So konnte ihn Donnelly auch nach dem Buch als einen Baconianer mit offenen Armen aufnehmen, und dann, als er von der Bekehrung des Saulus zum Paulus hörte, mit Bedauern ihn wieder von sich stoßen.

Geht Morgan den eigenen Schlußargumenten mit einer bemerkbaren Vorsicht aus dem Wege, daß er möglicher Weise später auch als Advokat der anderen Seite auftreten konnte, so tritt sein Uebersetzer ganz unverholen auf Seite der Anti-Shakspeareaner. Er ergreift dabei nicht Bacon's Partei, sondern tritt nur mit der Behauptung auf, der ohne besondere Erziehung aufgewachsene Shakspeare, der ohne Gymnasial- und Universitätsbildung war, „der geschichtliche Shakspeare, der Schlächterjunge, Wilddieb und Taugenichts von Stratford", hätte die unter seinem Namen bekannten Dramen und Dichtungen nicht schreiben können, und deshalb seien sie nicht Shakspeare's, sondern die Geistesprodukte eines Anderen oder gar mehrerer Verfasser, und damit basta! Das ist ungefähr der Inhalt seiner Theorie, die er dem Morgan'schen Buch anhängt und auch bereits in der Vorrede ausspricht. Ich will vorerst hierbei nicht verweilen, sondern den Entwickelungsgang des Streites bis auf unsere Zeit fortführen.

Von allen bisher veröffentlichten Schriften der Anti-Shakspeareaner erregte berechtigter Weise als die sensationellste, das 1888 in Chicago veröffentlichte Buch des Ignatius Donnelly: "The great Cryptogramm: Francis Bacon's Cypher in the so-called Shakspeare plays", das größte Aufsehen. In einem umfangreichen Quartband von fast eintausend Seiten kleinen Drucks zwängte Donnelly einen solchen Wust von Theorien und Behauptungen, Phrasen und Sätzen zusammen, daß einem beim Lesen des Werkes ganz wunderlich zu Muthe wird und man mit dem Schüler im Faust ausrufen möchte:

„Mir wird von alle dem so dumm,
Als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum."

Mit einer Ausnahme, ist das Donnelly'sche Buch eine abermalige Aufwärmung des alten Gemüses, das die vorhin Genannten schon so oft und wiederholt aufgetischt hatten. Während Miß Delia Bacon nämlich behauptete, es müsse eine Geheimschrift, ein Kryptogramm, in den Werken Shakspeare's enthalten sein, welches klar ergeben würde, daß nicht Shakspeare, sondern Bacon ihr Autor sei, aber verfehlt, den Beweis für ihre Behauptungen zu erbringen, stürzt Donnelly mit einem lärmenden "heureka!" unter das Volk und ruft: Ich hab es gefunden, das Kryptogramm, wel-

ches Bacon den unter Shakspeare's Namen bekannten Dramen eingewoben hat! Hier ist es!

Das war in der That eine Sensation ersten Ranges. Längere Zeit war in der litterarischen Welt das durch Donnelly entdeckte Kryptogramm Tagesgespräch. Die Baconianer jubelten und selbst einige der bis dahin standhaft gebliebenen Anhänger des „Schwans vom Avon" wurden schwankend. Beim Anblick des scheinbar im Blute des zerissenen Shakspeare watenden Löwen von St. Paul mochten sie mit Horaz ausrufen: "Vestigia terrent!" Die Spuren erschrecken mich! Der Schrecken währte jedoch nicht lange und bald wurde entdeckt, daß der brüllende Löwe doch nur das Thier war, auf dessen Rücken Sancho Pansa den edlen Junker Don Quixote begleitete. Bei noch genauerem Prüfen des tausend Seiten umfassenden Berges fand man denn auch den andern Horazischen Spruch bewährt:

"Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus!"

Der kreisende Berg hatte eine Maus geboren und noch obendrein nur eine todte Maus. Die gewaltige Buchhändler-Spekulation, worauf, wie sich später herausstellte, die Geschichte berechnet war, verfehlte ihr Ziel, und vor wenigen Monaten wurde denn auch in den Zeitungen mitgetheilt, die Verlagsfirma R. S. Peale & Co. in Chicago habe Donnelly für mehrere tausend Dollars Schadenersatz verklagt, weil der Bastard, den er ihnen aufgeschwätzt habe, eine Fehlgeburt sei und sie den Wust nicht verkaufen könnten. Leute, die vom sensationellen Rausch angesteckt das Buch zu hohem Preise gekauft hatten, gaben es für ein Bagatell wieder her und schämten sich über den Hereinfall. Ich habe z. B. ein ganz neues Exemplar mit Goldschnitt und gepreßter Decke für einen Dollar gekauft (der Ladenpreis war, wenn ich nicht irre, acht oder zehn Dollars) und die große Mehrzahl wird wohl in die Papiermühle zurückgehen.

Der vor einigen Jahren verstorbene Dr. Bock, welcher in der „Gartenlaube" über Quacksalbereien und Hausmittel so viele treffliche Aufsätze schrieb, adressirte diese gewöhnlich: „An die Dummen, die nicht Alle werden wollen!" Ja, der Doktor hatte Recht, sie wollen nicht Alle werden, diese Dummen. Ich will nicht einmal einen gewissen W. F. C. Wigston hierherrechnen, der in einem Buch, "Hermes Stella", (London 1890) vermeint, ein neues Elephanteneier-Nest gefunden zu haben, während es nichts weiter ist, als ein frisches Umwühlen des alten, müssigen Strohes, welches Donnelly als die Brutstätte seiner Kryptogrammen-Fabel sich zurechtgeformt hatte. Noch in jüngster Zeit ist für die Dummen ein neues Wunderthier auf dem Felde der Bacomanie ausgeheckt worden, welches den geschichtlichen Shakspeare von seinem erhabenen Dichterthron stürzen und dem Philosophen Lord Francis Bacon den Königsmantel der Autorschaft der dramatischen Meisterwerke des „Schwans vom Avon" umhängen sollte. Dieses Futter für die Dummen führt den Titel: "Sir Francis Bacon's

Cypher Story. Discovered and deciphered by ORVILLE W. OWEN M. D. Vol. I." (Detroit 1893). Der Geburtshelfer dieses Bastlings liefert ein Buch in Versen, welches außer einer Einleitung folgende Kapitel enthält: 1. Sir Francis Bacon's Brief an den Entzifferer. 2. Widmungsgedicht. 3. Schilderung der Königin; allgemeiner Fluch und das Leben des Sir Francis Bacon. Dann folgt noch zum Schluß ein „Argument. Bacon gegen Shakspeare."

In dem Buch liegt mir eine der tollsten Fabeln vor, die je erfunden wurde. Da soll nun gar die Königin Elizabeth die Mutter Bacon's gewesen sein und Graf Leicester der Vater. Ich will die absolute Jungfräulichkeit der „jungfräulichen Königin" gar nicht behaupten — andere Geschichtschreiber haben sie der Vergehen in puncto sexti schwer angeklagt und William Cobbett in seiner „Geschichte der Reformation in England" sagt sogar, sie habe mehrere Kinder gehabt, eine Behauptung, der ich keineswegs beistimme — aber was hier gewindbeutelt wird, geht doch über alle Begriffe. Die Zeugen der Unächtheit dieser Mißgeburt des mit der Bacomanie behafteten Verfassers stehen ihr aber im Gesicht. Vor allem bezeugt der Erfinder der "Cypher Story", daß er nicht einmal die Geschichte Bacon's, die der Elizabeth und die des englischen Hofes zu der beregten Zeit kennt.

Der unvorsichtige Fabulant setzt die Geschichte von der Geburt Bacon's als Kind der Elizabeth in die Zeit der Regierung Eduards VI., der eigentlich gar nicht selbst, sondern immer nur durch eine Regentschaft (Regency), bzw. ein Protektorat (Somerset und Northumberland) regierte und im Alter von weniger als sechzehn Jahren anfangs 1553 starb. Auf Eduard folgte seine Halbschwester Maria (die sogenannte blutige Maria), welche fast sechs Jahre, bis November 1558, auf dem Throne war. Nach ihrem Tode wurde Elizabeth Königin (17. November 1558). Die bekannte Liebesaffaire, welche Elizabeth mit dem Admiral Lord Seymour unterhalten hatte, — ob daraus ein Kind hervorgegangen ist, wird außer bei Cobbett nirgends gesagt — fand 1548, während der Regierung Eduards statt, und dann ward Seymour gehängt und Elizabeth unter rigorose Aufsicht gestellt. Beim Regierungsantritt der Maria kam sie frei, wurde aber bald bezichtigt, in die Protestantenverschwörung verwickelt zu sein und von Maria in den Tower gefangen gesetzt. Sie erklärte aber ihre Schuldlosigkeit und Anhänglichkeit an die Königin, welche sie dann auch aus dem Tower befreite, jedoch nach Woodstock bringen ließ, wo sie scharf bewacht wurde. Hier heuchelte sie während der Zeit ihres Aufenthaltes die strenge Katholikin. Nach dem Tode der Maria gelangte sie, wie bemerkt, auf den Thron und bekannte sich nun wieder zum Protestantismus.

Gehen wir jetzt zu der Vorgeschichte Bacon's über, so finden wir, daß der Vater, Sir Nicholas Bacon, bereits unter Heinrich VIII. eine hohe

richterliche Stellung bekleidete, daß er in dieser Stelle während der Regierung Eduard's VI. verblieb und 1552 zum Schatzmeister des königlichen Obergerichts „Grays Inn" befördert wurde. Seine Klugheit erhielt ihn während der Regierung der Maria in Amt und Würden. Als Elizabeth den Thron bestieg, verlieh sie ihm den zweithöchsten Ministerposten, das Amt des Groß-Siegelbewahrers, das er bis zu seinem 1579 erfolgten Tode inne hatte.

Bacon's Mutter, die geistreiche Lady Anne, war die zweite der drei Töchter des Sir Anthony Cooke, welcher der Lehrer Eduard's VI. gewesen war. Lady Anne folgte mit ihren Schwestern dem Vater in die Verbannung nach den Niederlanden, wo sie während der Regierung der Maria lebten. Nach der Thronbesteigung der Elizabeth kehrte Cooke mit seinen Töchtern nach England zurück, und diese verheiratheten sich bald darauf, die älteste, Mildred, mit dem Lord Kanzler Burleigh, Anna mit dem Groß-Siegelbewahrer Bacon und die jüngste, Elizabeth, mit dem Sohn des Herzogs von Bedford. Lady Ann gebar ihrem Gemahl zwei Söhne: Anthony, geb. Dezember 1559 und Francis, geb. 22. Januar 1561.

Nun sehe man die ganze Dichtung Owens' von Seiten 104 bis 131 nach, was wird da für ein Kohl aufgetischt! Der Thor (Owen) vermengt die bereits erwähnte Liebelei der Prinzessin Elizabeth mit dem Lord Thomas Seymour von Jahre 1548 und die Geburt Bacon's, welche dreizehn Jahre später erfolgte, zu einer Geschichte und setzt den Grafen von Leicester, der bei der Elizabeth erst ein Jahr nach ihrer Thronbesteigung in Gunst kam, an Stelle des viele Jahre vorher hingerichteten Seymour. Um jeden Zweifel hieran zu beseitigen, lese man die Rolle, welche der Fabulant den König Eduard spielen läßt; wie dieser das Knäblein (Bacon) der Prinzessin, welches die Mutter Bacon's, Lady Anne, die zur Zeit von Eduard's VI. Tode selber noch ein Kind war, damals auf Wunsch der Prinzessin in einen Teich geworfen haben soll, wobei ein Diener des Königs das Kind rettete. Um dessen illegitime Geburt zu verhüllen, soll sie das Knäblein an Kindesstatt habe annehmen müssen, sie, selbst noch ein Kind, und lange Jahre vor ihrer Verehelichung mit Nicholas Bacon! Wer solche Tollheiten glauben kann, muß wahnsinnig sein. Mit dem „ernsten und strengen König," (der erst elf Jahre alt und acht Jahre vor des Philosophen Francis Bacon Geburt bereits gestorben war), wie ihn Owen auf Seite 118 reden läßt, kann man diesem Falschspieler in der That zurufen:

„Hast du zur Sünde dein Gedächtniß so gereizt,
Daß du der eignen Lüge Glauben schenkst?"

Hiermit kann man füglich den Fabulanten Orville W. Owen, M. D. und seine thörichten Nachbeter von der Bühne abtreten lassen, denn was Owen in seinem „Argument: Bacon gegen Shakspeare", vorbringt, ist weder neu, noch wahr und wurde längst vor Owen von Mrs. Potts und

Donnelly gesagt. Auf den Schlüssel Owen's brauchen wir gar nicht zu warten, denn die Ankündigung desselben ist nur eine neue Leimruthe, womit er Gimpel zu fangen gedenkt. Es ist, wie die Donnelly'sche Kryptogrammenmache, eine Buchspekulation auf die Dummen, die nicht Alle werden wollen, im übrigen aber eine Tollheit ohne Methode. * * *)

Eine Frage, auf welche sich viele der neueren Anti-Shakspeareaner stützen, liefert die schlechte Kalligraphie des Dichters vom Avon. Die Behauptungen fußen zusammen auf etwa ein halbes Dutzend Namensschriften, die angeblich von Shakspeare herrühren sollen, von welchen aber nur eine, und zwar die auf dem Todesbette gemachte Unterzeichnung des Testamentes des Dichters, vollständig nachgewiesen worden ist. Woher die andern Namensschriften, die auch in der Orthographie stark von einander abweichen, stammen, ist nur präsumirt, nicht aber bewiesen worden. Vielleicht wurden sie geradezu gefälscht — denn vor Fälschungen und Unwahrheiten sind viele der Shakspearevernichter wahrlich nicht zurückgeschreckt. Stammen sie aber aus der Zeit des Dichters, so mögen andere Leute die Namen geschrieben haben, vielleicht sogar Kinder, und dann wären sie nur ein Beweis der Popularität Shakspeare's unter seinen Zeitgenossen. Sind die Namensunterschriften mit wichtigen Schriftstücken verbunden, warum werden dann diese nicht ebenso in Faksimile produzirt, wie die bloßen Namen? Und wo befinden sich diese Autographen? Das sind lauter Fragen, welche die Bacomanen bis jetzt zu beantworten vergaßen. Vage Behauptungen sind eben billig und die Dummen lassen sich ja gern betölpeln.

Angenommen aber, sie seien alle ächt, so will das noch gar nichts bedeuten, denn wir besitzen Handschriften von großen Heroen der Wissenschaft und Litteratur, die als kalligraphische Leistungen noch viel miserabeler sind, als die dem Shakspeare aufgemutzten. Man sehe als Beweise meines Arguments nur die Handschriften des größten Tonmeisters, Beethoven und des großen Alexander von Humboldt an! Würde da die Behauptung nicht ebenso stichhaltig sein, Beethoven und Humboldt seien nicht die Autoren ihrer Werke? Einer der hervorragendsten Journalisten Cincinnati's, Herr G. M. D. Bloß, schrieb eine so grauenhafte Pfote, daß seine Handschriften nur von zwei Setzern des "Enquirer" entziffert werden konnten: und doch war Herr Bloß einer der geistreichsten Schriftsteller Amerika's. †) Ueber die Unterschrift des Testamentes des Dichters braucht man wohl keine Worte zu verlieren, da man von einem auf den Tod kranken Menschen keine kalligraphischen Prachtleistungen erwarten darf. Trotzdem ist diese Namensschrift Shakspeare's bei weitem die beste von den vorgeführten. Die andern Namenszüge mögen wohl ebenso entdeckt worden sein, wie das angeblich im Jahr 1892 unter dem Deckel eines Bucheinbandes versteckt aufgefundene Manuskript, welches die Autorschaft Bacon's als Dichter der Shakspeare'schen Dramen feststellen sollte, und das seitdem

wieder ebenso mysteriös verschwunden ist, wie es auftauchte, von dem Niemand weiß, wo es war, wo es ist und wo es zukünftig sein wird! Trotzdem ist Herr Edwin Bormann auf diesen falschen Rummel noch hereingefallen, als derselbe längst als „fauler Zauber" verdampft war. — Ich halte alle diese sog. Autographen solange für Fälschungen, bzw. Unterschiebungen, bis gründlichere Beweise ihrer Aechtheit vorgebracht werden, als bisher geliefert wurden. Meiner Ansicht nach, sind diese aufgeführten Beweisstücke armselige Lappalien, womit man wohl Kindern und Narren, aber keine vernünftig denkenden Menschen etwas weismachen kann. Ueberhaupt ist die Geheimnißkrämerei, die mit diesen und ähnlichen Funden häufig getrieben wird, sehr verdächtig. Wenn was Greifbares dahinter stäke, würde man nicht so orakelhaft damit bramarbasiren. Das Aechte und Wahre braucht keine Wichtigkeitsthuerei, es läßt sich ungescheut im hellen Tageslichte sehen.

Das ist in kurzem Umriß die Geschichte des Shakspeare-Bacon Streites, soweit er bis jetzt gediehen ist. Und warum denn nun all dieser Lärm? Was sind die Gründe dafür? Man könnte wohl sagen, was kümmert uns dies? Die Dramen und Dichtungen sind einmal da, einerlei, wer sie geschaffen hat! Freuen wir uns, daß ein solcher Dichter gelebt hat, dessen Geist so Herrliches hervorbrachte, ob er nun Shakspeare oder Bacon hieß, das bleibt sich gleich! Nein, verehrte Anwesende, eine solche Gleichgültigkeit geziemt uns nicht. Man möchte sie eher über Homer hingehen lassen, dessen Denkmale aus einer Zeit stammen, als der größte Sänger der Griechen schon ein Jahrtausend lang der Vergangenheit angehörte und sein Staub längst verweht war. Ueber ihn gab es keine Zeugen, außer der Tradition. Aber die Griechen waren ein großes Kulturvolk, dem bei allen seinen sonstigen Schwächen doch eine hochherzige Seele innewohnte, ein Volk, welches das Andenken seines Dichterheros liebte und in Ehren hielt. Kein Grieche hat an den Namen und Ruhm Homer's je zu rütteln gewagt, keiner war ruchlos genug, sein stolzes Andenken vernichten zu wollen. — Wie ganz anders steht es mit dem größten Dramendichter der modernen Zeit! Man könnte wohl fragen, ist die Menschheit schlechter, pietätloser geworden? Und doch prangen noch die Denkmale seiner Größe, seines Ruhmes aus seiner Zeit in ihrer ganzen Glorie, und die lebendigen Zeugnisse sind vor Aller Augen sichtbar. Da mag es sich denn wohl geziemen, daß auch ein ernstes Wort für ihn gesprochen, eine kräftige Lanze für ihn geschwungen wird, um die Käfer zu vernichten, die seine Denkmale anbohren und in den Staub zu legen sich bemühen. Andere haben das freilich schon früher gethan, aber der Streiter für Wahrheit und Recht gibt es nie genug. So mag denn auch mein bescheidenes Argument erhoben werden zu Gunsten des herrlichsten der Dichter, des edlen „Schwans vom Avon."

2. William Shakspeare.

Will man das giftige Unkraut ausreuten, welches sich in den Shakspeare'schen Garten eingedrängt hat und denselben wie wuchernde Quecken durchzieht, um die kostbaren Blumen der Muse des Schwans vom Avon zu erdrucken, so muß man es auf seine Wurzeln bloßlegen, aus denen es hervorwächst und die allein ihm Nahrung zur Existenz geben. Da finden wir dann in unserem speziellen Fall, daß diese Disteln und Quecken alle aus einem Samen gewachsen sind: aus dem Samen des Vorurtheils. Gediehen sind sie besonders auf dem Boden der Geistesbeschränktheit. Die mannigfaltigen Halme und Stengel wuchsen alle auf der Flur der engherzigen Begriffe.

Als die gedankenreichen Werke Shakspeare's von den prüfenden Analytikern untersucht wurden, wunderte man sich darüber, daß sie von einem Mann herrühren sollten, der nur eine gewöhnliche Dorfschulbildung genossen, der nie ein Kollegium besucht und keine Universität absolvirt hatte. Das war ein Wunder und manche scholastisch eingebildete Köpfe wurden darob geschüttelt. Dieses Kopfschütteln mehrte sich mit der Zeit und besonders waren es die kleinen und hohlen Köpfe, die am meisten wackelten, werden doch die tauben Aehren am leichtesten vom Winde bewegt.

Es ist wahr, Shakspeare hat keine besondere Schulbildung genossen, das sieht man seinen Werken an, in welchen er tausendfältig mit der Grammatik in Streit gerieth. So schreibt der englische Dichter John Dryden, der etwa ein Jahrhundert später als Shakspeare lebte, in seiner "Defence of the Epilogue": „Laßt jeden, der Englisch versteht, die Werke von Shakspeare und Fletcher lesen, und ich erkühne mich zu behaupten, daß er auf jeder Seite entweder einen Verstoß gegen die Sprache oder einen bemerkenswerthen Mangel im Ausdruck des Sinnes finden wird; und doch werden diese Männer hochverehrt, während man uns nicht das Geringste nachsieht." ††) Es ist daher auch recht naiv, daß die Baconiten von Smith bis Donnelly ihm diese Unkenntniß der Grammatik recht dick aufmutzen und dann dennoch behaupten, der wegen seiner wunderbaren Meisterung der lateinischen sowohl wie der englischen Sprache und Grammatik nicht mit Unrecht gerühmte Philosoph Bacon sei der Autor dieser von so groben Sprachfehlern strotzenden Dramen. Diesen Zwiespalt kann wohl selbst der berühmte Graf Ternaux nicht lösen.

Aber so ganz ungebildet scheint Shakspeare nicht gewesen zu sein, besonders auf dem Felde des Dramas und der Dichtkunst schon in seiner Jugend nicht. Von Stratford am Avon ging nämlich die Gründung des ersten regelmäßigen Theaters in England aus. James Burbage, der Sohn des Amtsvogts John Burbage von Stratford, ein Jugendgenosse

Shakspeare's, ist anerkanntermaßen der Erbauer und Unternehmer des „Black Friars" Schauspielhauses in London, welches im Jahre 1576 errichtet wurde. Mindestens zwei andere (wenn nicht noch mehr) der ersten Theilhaber und Schauspieler am „Black Friars" kamen aus derselben Grafschaft, aus Warwick, einem Städtchen, das dicht an Stratford grenzt: John Lanehaм und Thomas Greene, letzterer ebenfalls ein guter Dramendichter zu Shakspeare's Zeit. Das „Black Friars" Theater ward bald nach seiner Eröffnung als das erste Schauspielhaus in London anerkannt und von der Bevölkerung sowohl als auch von den Großen lebhaft unterstützt. War es doch Robert Dudley Earl von Leicester, der mächtige Günstling der Königin Elizabeth, welcher bereits am 7. Mai 1574 für Burbage und seine Genossen das Privilegium zur Erbauung des „Black Friars Theaters" erwirkte, und welcher als Patron der Gesellschaft galt, die sich auch die „Schauspielertruppe des Lord Leicester" nannte. Am 28 Dezember 1579 erhielten sie noch eine besondere Begünstigung von der Königin, indem ihr geheimer Rath (Privy Council) unter dem genannten Datum den folgenden Befehl erließ: „Es ist hiermit angeordnet, daß die Schauspieler des Grafen von Leicester nicht beschränkt, noch in irgend einer Weise in der Ausübung ihrer Kunst, am „Black Friars Theater" sowohl, als wie sonstwo im Königreich England belästigt werden sollen, auf daß sie die Befähigung erwerben mögen, zu Ihro Majestät Erquickung und Erheiterung desto besser diese Weihnachten (Xten Mass) spielen zu können."

Wie kommt es nun, daß diese Stratforder, bzw. Warwickshirer Komödianten sofort bei ihrem Erscheinen in London so große Begünstigungen erlangen konnten? Die Burbages (Vater und Sohn) und ihre Genossen waren doch vorher in London nicht bekannt? — Man muß bedenken, daß auch diese Leute (die beiden Burbages, Laneham, Thomas Greene, Laurenz Fletcher ꝛc.) erwiesenermaßen keine höhere Schulbildung genossen hatten, als Shakspeare, was durch zeitgenössische Mittheilungen und Kritiken vollgültig bestätigt wird. Wie kommt es nun, daß diese „ungebildeten" Leute die gebildete Hauptstadt von England und dessen gebildeten Adel und Hof so merkwürdig für sich fesseln konnten?

So ungern ich mich auf Hypothesen sonst einlasse, hier möchte ich doch die Annahme aussprechen, daß es höchst wahrscheinlich sein dürfte, die Leutchen hätten in Stratford oder Warwick, das, wie gesagt, nur wenige Meilen von Stratford entfernt ist, schon in ihrer Jugend Komödien gespielt, so etwa was man ein Liebhaber-Theater nennt unterhalten. Dabei werden sie dann und vor allen Andern James Burbage, der bekanntlich ein vorzüglicher Schauspieler war, sich tüchtig herausgebildet haben. Burbage wird wohl der Direktor und Regisseur gewesen sein, und da sie sich selbst geschult hatten, so spielten sie eigenartiger, mit mehr Natürlichkeit, als die übrigen Darsteller damals thaten, die nach vorhandener Schablone gebildet waren. Ein ähnliches Beispiel in unserer Zeit liefern ja

auch die Oberammergauer Passionsspieler. Nun mag wohl die eine oder andere hohe Persönlichkeit sie in ihrer Heimath auftreten gesehen und ermuntert haben, nach London zu kommen, um dort ihre Kunst zu zeigen. Sie kamen hin, gefielen, begründeten das dortige Theater und eroberten sich die Gunst der schaulustigen Hauptstadt.

Diese Hypothese könnte noch weiter ausgedehnt und ausgesponnen werden, und wir erhielten dann den Schlüssel zur Lösung des Geheimnisses von Shakspeare's Kunst als Dichter, besonders als Dramendichter. Auch die zehn oder zwölf apokryphen Stücke, die man von einer Seite Shakspeare zurechnet, von der andern Seite ihm abspricht, würden erklärt sein. Shakspeare und Green, vielleicht auch Laz. Fletcher, hätten dann jeder einzeln oder gemeinsam alte vorhandene Stücke nach ihrer Weise und für ihre Bühne umgearbeitet, sie theils mit dem Rothstift behandelt, theils neue Stellen und Wendungen hinzugedichtet, und auf solche Weise wurden sie mit der Konstruktion der Dramen vertraut und schließlich zu selbstständigen Dichtern. Ich darf wohl behaupten, daß alle diese apokryphen Dramen ganz das Gepräge Shakspeare's zeigen, nur daß sie in der Diktion und an dichterischem Gehalt den anerkannten Dramen des großen Meisters mehr oder minder weit nachstehen. Auch „Titus Andronikus" und „Perikles", die viele als Shakspeare'schen Ursprungs anzweifeln, fänden alsdann ihren richtigen Platz. Sagt doch schon Ovid in seinen „Metamorphosen":

" - - - - - - - - - - - - - - - - - - Facies non omnibus una
Nec diversam tamen."

(Nicht alle hatten das gleiche Antlitz und doch war es nicht verschieden.)

Auch haben wir Zeugnisse dafür, daß Shakspeare Schauspiele gedichtet hat, lange bevor sein erstes Drama gedruckt wurde. Der zeitgenössische Dichter, Robert Green, (geb. zu Ipswich 1560 und nicht zu verwechseln mit Shakspeare's Kollegen und Nachbarn, Thomas Greene), Verfasser des Drama's „Orlando Furioso" und der Komödie „Alfonsus, König von Spanien," wie ihm nachgesagt wird, ein Trunkenbold und ausschweifender Mensch (er starb 1592), hinterließ einige Aufzeichnungen in Prosa, welche noch im selben Jahre von Henry Chettle im Druck herausgegeben wurden, unter dem Titel: "A Groatsworth of wit bought with a Million of Repentance." In dieser Schrift Greene's kommt folgende Stelle vor, die stets von den Shakspeare-Vernichtern mit großem Behagen aufgetischt wird, obwohl sie gerade das Gegentheil beweist, was sie gern daraus deuten möchten. Green wendet sich darin an seine Kollegen-Dramendichter, sie vor den Theaterunternehmern warnend, mit den Worten: „Ja, traut ihnen nicht! denn es befindet sich eine Glückspilz-Krähe darunter, welche mit unsern Federn sich schmückt, ein Empor-

kömmling, der sein Tigerherz in die Haut eines Schauspielers hüllt, sich einbildend, er sei ebenso befähigt, einen reimlosen Vers herauszuschwülsten, wie der Beste von euch und, da er ein unbeschränkter Johannes-Faktotum ist, dünkt er sich in seinem Wahn, der einzige Koulissenschüttler (the only Shake-Scene) des Landes zu sein." — Dieser augenscheinlich aus giftigem Neid gequollene Erguß beweist, erstens, die Existenz Shakspeare's — denn unter dem "only Shake-Scene in a Country" wird wohl jeder sich sofort unsern großen Dichter denken, — zweitens, daß er ein Schauspielhausbesitzer war, ein Faktotum (Alles in Allem) der sich berechtigt fühlte, über die zur Aufführung angebotenen Stücke zu urtheilen und nach seinem Ermessen sie anzunehmen oder zurückzuweisen, daher der Ausdruck, „Glückspilz-Rabe." Drittens, daß er ein Schauspieldichter war, auch hier ein „Faktotum" (ein Meister in Allem), über dessen Popularität Greene in eine ärgerliche Stimmung versetzt war. — Was die Anschuldigung Greene's, Shakspeare schmücke sich mit fremden Federn anbetrifft, so braucht man nur die Shakspeare'schen Dramen mit denen der zeitgenössischen Dichter zu vergleichen, um zu sehen, daß Greene hier seine Galle umsonst verspritzt hat.

Shakspeare und Marlowe scheinen auch von den Greene'schen Auslassungen unangenehm überrascht gewesen zu sein, und wahrscheinlich hat Shakspeare dem Herausgeber, Chettle, Vorwürfe darüber gemacht, denn dieser veröffentlichte kurz nachher und noch im selben Jahre (1592) eine Broschüre unter dem Titel: "Kind Heart's Dream" (Traum aus gutem Herzen), worin er bekennt, daß er in der Herausgabe des Greene'schen Nachlasses Sachen veröffentlicht habe, die Shakspeare, von dessen Karakter und Fähigkeiten er eine durchaus günstige Meinung hege, schmerzlich berührt hätten. „Mit keinen von ihnen" (Marlowe und Shakspeare) schreibt Chettle, „welche sich beleidigt fühlten, war ich bekannt und mit dem einen derselben (sicherlich Marlowe, der ein ausschweifendes Leben führte, er starb im nächsten Jahre, indem er bei einem Streit in der Schenke von einem Fußsoldaten getödtet wurde) wünsche ich auch nicht, es je zu werden. Der andere (demnach Shakspeare), den ich damals nicht so sehr verschonte, wie ich es seitdem wünsche gethan zu haben; indem ich den Haß auf lebende Autoren mildern und meiner eigenen Diskretion hätte folgen können (besonders in diesem Fall, wo der Verfasser bereits todt war), was ich nicht that, so bedaure ich es ebenso sehr, als ob die ursprüngliche Schuld meine eigene Schuld gewesen wäre. Ich selber habe sein Betragen gleich gesittet gefunden, wie er ausgezeichnet in dem Talent seines Berufes ist. Außerdem haben verschiedene achtungswerthe Personen von seiner Aufrichtigkeit in Geschäften berichtet, wodurch seine Ehrlichkeit bestätigt wird; und sie haben die anmuthige Munterkeit in seinen Schriften hervorgehoben, welche seine Kunst bestätigt."

Dieses Zeugniß weist darauf hin, das Shakspeare schon lange vorher dichterisch thätig gewesen sein muß, denn wie hieraus und aus einem Zeugniß Edmund Spenser's vom Jahre 1591 hervorgeht, das ich später berühren werde, mußte er sich bereits die bewunderungswürdige Grazie in seinen Dichtungen angeeignet haben, die sie vor allen andern auszeichnen, und die man sich erst durch Jahre langer emsiger Thätigkeit und unausgesetzter Uebung erwirbt. Die ersten Arbeiten verrathen bei allen Dichtern und Künstlern wenig Originalität und Feinheit. Keiner springt, wie Minerva, mit vollem Glanz aus Jupiter's Haupt. Die Erstlinge sind gewöhnlich Abklatsche der Werke ihrer Zeit, die dem angehenden Künstler vor die Augen kommen. Kein großer Geist fängt auf der höchsten Stufe an. Auf solche Weise würde uns der natürliche Entwickelungsgang Shakspeare's klar, und der „rohe, ungebildete Schlächterjunge von Stratford", wie ihn die Baconiten nennen, tritt uns als ein strebsamer und geistvoller Autodidakt vor die Augen, dem man schon eine so stolze Laufbahn dichterischer und dramatischer Thätigkeit zutrauen kann.

Da ich bei den hypothetischen Spekulationen bin, möchte ich noch eine andere Frage erörtern, an die bisher wohl noch Niemand gedacht hat: Wie kommt es, daß Shakspeare seinen drei Kindern, Susanna, geb. 1583, und den Zwillingen, Judith und Hamnet, geb. 1585, diese Namen beilegte? Susanna und Judith wären als allgemein gebräuchliche alttestamentarische Namen leicht erklärlich, aber Hamnet? — Hat wohl irgend Jemand überhaupt in England diesen Vornamen zur Zeit anderswo gefunden? Der Name ist mir nur noch einmal zu Gesicht gekommen, und zwar in Shakspeare's Testament, welches von einem Neffen des Dichters, dessen Taufpathe er vielleicht war, Hamnet Sadler, als Zeuge mit unterzeichnet ist, und dem auch das Geld zum Ankauf eines Gedächtnißringes, nach der Sitte der Zeit, darin vermacht wird. Ich glaube nicht, daß der Name sonstwie bekannt ist. So will ich denn noch eine Spekulation wagen.

Wir wissen, daß zu den beliebtesten Schauspielen damaliger Zeit die biblischen Erzählungen von der Susanna und der Judith gehörten. Beide Thema's wurden im 16. Jahrhundert des öftern dramatisirt, so z. B. die „Susanna" von Paul Rebhun (1535), dasselbe Stück 1559 von Leonard Stöcker, von Sixtus Birk (Xistus Betulius) in lateinischer Sprache, im Jahre 1537 gedruckt, von Nikodemus Frischlin 1578 ꝛc. Auch die ersten englischen Dramendichter bemächtigten sich dieser Stoffe aus der heiligen Schrift, darunter als bekanntester Dichter Thomas Garter, dessen "Comedie of the most vertuous and godlye Susanna" im Jahre 1578 gedruckt wurde, aber bereits 1568 bei der "Stationers Company" (Buchhändler-Innung) eingetragen worden war. Im Jahre 1569 ließ Garter auch seine "Trage-Comedie of the beautiful and heroicke

Judith and of the death of the beastlie and tyrannecal Holofernes" ebenso eintragen. Beide Stücke wird Garter wahrscheinlich nach dem Betulius (Sixt Birck), der auch die Komödie von der Judith, lateinisch und deutsch geschrieben hat (letztere 1539 gedruckt), entweder umgearbeitet oder auch nur übersetzt haben. Gleichwohl gehörten beide Dramen zu den beliebtesten Stücken, welche von den englischen Komödianten, auch in Deutschland, bis in das 17. Jahrhundert hinein, aufgeführt wurden. Goedeke in seinem „Grundriß" (2. Auflage, Buch IV, § 168) berichtet von zahlreichen Aufführungen der „Susanna" bis zum Jahre 1630, und Erhard Cellius schreibt in seiner Festschrift: "Eques Auratus Anglo-Wirtembergicus" (Tübingen, 1605, auf Seite 244): "Histrionis Anglicani mature prodibant; et sacrae Susannae historiam tanta actionis histrionicae, tanta dexteritate repraesentabant, ut et laudem inde et praemium amplissimum reportarent." (Englische Schauspieler traten auf und spielten die biblische Geschichte der Susanna mit so großer Kunst und dramatischer Fertigkeit, daß sie sowohl großes Lob als auch reiche Belohnung einernteten.)

Sollte nun nicht Shakspeare, seiner schon damals entwickelten Liebhaberei wegen, seinen Töchtern diese Namen der Heldinnen jener Stücke beigelegt haben? Außerdem ist zu bemerken, daß die beiden Dramen Garter's nicht nach dem ursprünglichen Text (wenigstens dem der „Susanna", von der „Judith" ist er nicht erhalten) aufgeführt wurden, sondern nach einer höchst geschickten Neubearbeitung von einem Unbekannten. Nach dieser Bearbeitung wurde die „Susanna" auch am „Black Friar's" Theater aufgeführt. Wer hatte diese Umarbeitung besorgt? Diese Frage muß unbeantwortet bleiben. — Aber woher nun der Name des dritten Kindes Shakspeare's, Hamnet? Wir wissen, daß die Geschichte des dänischen Königssohnes, die Shakspeare in seiner Tragödie „Hamlet" verwerthet hat, in der alten lateinischen Chronik des Saxo-Grammaticus, welcher im 12. Jahrhundert lebte, enthalten ist, und daß der Prinz dort nicht Hamlet, sondern Hamnet genannt wird. Sollte Shakspeare vielleicht in der Jugend schon dramatische Versuche gemacht haben, darunter auch eine erste, verloren gegangene Bearbeitung des „Hamlet" unter dem historischen Namen „Hamnet"? Sollte er vielleicht auch die „Susanna" und „Judith" Garter's neu bearbeitet haben? Das sind allerdings Fragen, wenn auch müssige, welche man bei dem großen Mangel an Kunde über Shakspeare's Jugendleben wohl aufwerfen darf. Wenn man sie auch nur beantworten könnte! Der große und geistreiche Kritiker der dramatischen Litteratur, A. W. von Schlegel, sagt einmal bezüglich einiger getadelten Hypothesen Genelli's: „Wo keine volle Gewißheit zu erreichen, da ist es schon verdienstlich, sinnreiche, wenn auch gewagte Vermuthungen aufzustellen, wofern sie nur dem Genius des Gegenstandes gemäß sind." Doch von dem hypothetischen zu dem realen Boden zurück.

Als Burbage und Genossen sich in London fest etablirt hatten, folgte ihnen auch Shakspeare dorthin. Wann, ist unbekannt. Die meisten Forscher setzen seine Uebersiedlung nach London in die Jahre 1584 oder 1585, wohl hauptsächlich deshalb, weil seine jüngsten Kinder, die bereits genannten Zwillinge Hamnet und Judith im Februar 1585 geboren wurden. Das ist aber nur eine aus der Unkenntniß über Shakspeare's Leben hervorgegangene Annahme. Konnte er nicht schon früher, vielleicht mehrere Jahre vorher schon nach London gekommen sein, wobei er dann während der Ferien nach Stratford zurückgekehrt wäre? Sicheren Beweis für seine Theilhaberschaft am „Black Friars" Theater haben wir jedoch zuerst in einem Aktenstück, das im Archiv des Lord Kanzleramtes im „Bridgewaterhouse" erhalten ist. Es ist das ein Gesuch der Eigenthümer des genannten Theaters an den Kanzler, Lord Ellesmere, worin sie gegen einer versuchten Unterdrückung ihres Schauspielhauses seitens der Stadtbehörden von London Verwahrung einlegen. Dieses Dokument ist im November 1589 datirt und lautet:

„Gegenwärtiges ist zur Beglaubigung an Ihro Ehrw. Lordschaft gerichtet, um zu bezeugen, daß Dero Majestät arme Schauspieler, James Burbadge, Richard Burbadge, John Lanchan, Thomas Greene, Robert Wilson, John Taylor, Anth. Wadeson, Thomas Pope, George Peele, Augustine Phillipps, Nicholas Twolen, William Shakspeare, William Kempe, William Johnson, Baptiste Goodale und Robert Armyn, welche alle Theilhaber an dem „Black Fryers" Schauspielhause sind, niemals Veranlassung zu Mißvergnügen gegeben haben, dadurch, daß sie Angelegenheiten des Staates und der Religion in ihre Stücke einfügten, welche darzustellen unpassend oder nur bösen, ausschweifenden Zuschauern angenehm sein mochten; und niemals wurde eine derartige Klage gegen sie oder irgend einem von ihnen geäußert. Deshalb vertrauen sie unterthänigst auf Dero Lordschaft gerechte Erwägung ihres bisherigen guten Betragens und daß sie zu allen Zeiten bereit und Willens sind, sich in Gehorsam allen Anordnungen zu fügen, welche Ihro Lordschaft in Dero Weisheit in dieser Angelegenheit für passend erachten mögen" ꝛc.

Auf diesem Schriftstück erscheint Shakspeare als einer der Theilhaber des genannten Theaters und zwar ist sein Name in der Reihenfolge der zwölfte aus sechzehn. Der Streit gegen die Theater wurde von dem Londoner Magistrat jedoch von Zeit zu Zeit wieder fortgesetzt und diesem Streit verdanken wir noch manche andere hochwichtige Kunde über den größten Dramendichter der Welt. Nach dem Tode der Königin Elizabeth wurde der Versuch, die Theater aus London zu verdrängen, besonders heftig erneuert. Der damalige Bürgermeister der Stadt, Lenard Halidah, scheint ein ebensolcher Tugendbold und voller Fanatismus gewesen zu sein, wie unsere heutigen Sonntagsheiligen. In einem gleichfalls im Lordkanzleramt aufbewahrten Schreiben klagt er die Darsteller William Kempe, Armyn und

Andere an, sie hätten sich über die achtbaren Magistratspersonen und Aldermänner lustig gemacht, „zu derem großen Skandal und der Herabwürdigung ihrer Autorität.“ Der geheime Rath möge sich in's Mittel legen, um den Mißbrauch zu verhindern, „entweder dadurch, daß er das Theater unterdrücke oder aus der Stadt entferne.“ — Kempe und Armyn waren die Darsteller der niedrigen Komik und mochten wohl hier und da einen spöttischen Witz auf die “worshipful Aldermen”, die dem Schauspiel alle möglichen Hindernisse in den Weg legten, in einem extemporirten Dialog oder Kouplet eingeflochten haben, was ja die „Verehrungswürdigen“ selber provozirt hatten.

Zwischen 1605 und 1608 wurden alle Theater aus der Stadtgrenze verbannt, nur das „Black Friars“- und „Globe“-Theater (letzteres das Sommertheater der „Black Friars“ Truppe, da Bühne und Zuschauerraum unter freiem Himmel waren) konnten sie nicht vertreiben, obwohl sogar die Gerichte auf Seite des Magistrats entschieden. Die Gesellschaft stützte sich auf ihren Freibrief vom Jahr 1574 und das Eigenthumsrecht des Grund und Bodens, auf welchem sich die beiden Theater befanden, das Richard Burbage, dem berühmtesten Darsteller seiner Zeit, Sohn des inzwischen verstorbenen James Burbage, gehörte. Es kam so weit, daß der Magistrat im Jahre 1608 den Besitzern das Theatereigenthum ꝛc. abkaufen wollte, woraus jedoch nichts wurde. Aus einer damals von den Eigenthümern in der Kanzlei eingereichten Forderung geht hervor, daß die Gesellschaft zu jener Zeit aus elf Mitgliedern bestand, die zusammen zwanzig Antheile besaßen und zwar hatten: Richard Burbage 4 Theile (außerdem eignete er den Grund und Boden worauf die Theater errichtet waren), Laz. Fletcher besaß 3 Theile, William Shakspeare 4, John Hemminge 2, Henry Condell 2, Joseph Taylor 1, — Lowing 1 und vier andere Schauspieler zusammen 2 Theile. — Der Streit dehnte sich bis zur Zeit von Cromwells Protektorat aus, und dann wurden alle Schauspiele in ganz England als gottlos einfach unterdrückt. Der Streit vom Jahre 1608 bestätigt indessen die Autorschaft Shakspeares auch in einem offiziellen Schriftstück, das im Lordkanzleramt im „Bridgewaterhouse“ aufbewahrt wird. Es ist ein Empfehlungsbrief für Richard Burbage und William Shakspeare an Lord Ellesmere, der H. S. unterzeichnet ist und welches Collier mit Bestimmtheit auf Lord Henry Southhampton deutet.

Nachdem der Schreiber zuerst die Bittsteller im Allgemeinen eingeführt hat, fährt er fort: „Die Ueberbringer sind zwei der Hauptleute der [Black Friars] Gesellschaft; der eine, mit Namen Richard Burbage, der unterthänigst Ihro Lordschaft Hülfe erfleht, ist ein Mann berühmt als unser englischer Roscius, einer der die Handlungen den Worten und die Worte den Handlungen auf bewunderungswürdige Weise anzupassen versteht. (Richard Burbage war in der That der größte Tragöde seiner Zeit, für den

Shakspeare die Rollen des Hamlet, Lear, Macbeth ꝛc. geschrieben hat.) Durch die Ausübung seiner Kunst, durch Fleiß und gutes Betragen gelangte er in den Besitz des „Black Friars" Schauspielhauses, welches, seit es vor fast 50 Jahren von seinem Vater gebaut worden, stets für Aufführung von Schauspielen verwendet wurde.

„Der andere ist ein Mann nicht ein Tüpfelchen minder würdig der erbetenen Gunst. Er ist mein spezieller Freund, war bis unlängst ein Schauspieler von Bedeutung in der Gesellschaft und ist noch jetzt ein Mitglied derselben. Er ist der Verfasser mehrerer unserer besten englischen Dramen, die, wie Ihro Lordschaft wohl wissen, der Königin Elizabeth mehr als alle anderen gefielen, wenn die Gesellschaft zur Weihnachts- und Fastnachtszeit aufgefordert wurde, vor Ihro Majestät am Hofe zu agiren. Seine allergnädigste Majestät, König Jakob, hat ebenfalls, seit er die Krone erhielt, zu verschiedenen Zeiten und auf mancherlei Weise seine königliche Huld bezeigt. Dieser andere heißt mit Namen William Shakspeare, und beide sind aus einer Grafschaft und in der That fast aus einem Ort. Beide sind hochberühmt in ihren besonderen Künsten; wenn auch Ihre Lordschaft Würde kein Verlangen danach haben mag, die Orte zu besuchen, wo sie (diese Künstler) gewöhnlich die Ohren des Publikums entzücken. Ihr Auftrag und ihre Bitte geht jetzt dahin, daß sie nicht in ihrem Lebensgang belästigt und in ihrem Unternehmen gehindert werden, womit sie sich und ihre Frauen und Familien — beide sind verheirathet und stehen in gutem Ruf — sowie die Wittwen und Waisen ihrer verstorbenen Kollegen ernähren."

Dieses Schreiben an den Lord Kanzler gerichtet, war für den geheimen Rath (Privy Council) bestimmt und gelangte so zu den Ohren des Königs auf den als Zeugen ja auch die Bittschrift hinweist, und Bacon war seit 1604 einer der Räthe des Königs. Wie vermessen wäre es gewesen, mit einer Unwahrheit sich auf den König und seine Räthe zu berufen! — Und die Entscheidung des Rathes ging dahin, daß die „Black Friars"-Gesellschaft, trotz des Londoner Magistrats, weiter spielen durfte.

Aber ich schweife von dem eigentlichen Weg, den ich in der Behandlung des Gegenstandes mir vorgezeichnet hatte, zu weit ab und will deshalb zurückkehren. Die Gegner Shakspeare's stellen, zunächst dem Vorwurf, daß er keine Schulbildung genossen habe, gewöhnlich die Frage auf, ob Shakspeare wohl eine Bibliothek zum Selbststudium besessen hätte; und wenngleich sie keine Zeugen dafür oder dagegen vorbringen können, so wird ihm dieses doch ohne weiteres abgesprochen. Was brauchen sie auch Beweise? ihre Behauptungen sind ja Beweis genug! Ein ruhiger, vernünftiger Kritiker würde allerdings diese Frage nicht erörtern, weil sie eben, ohne subjektive Muthmaßungen zu äußern, nicht beantwortet werden kann. Anders aber die Baconiten: „Er hatte keine Bücher," heißt Delia Bacon; „er besaß keine Bü-

cher," echoet ihr Smith nach; „Bücher besaß er keine, weil sie zur Zeit nur spärlich und schwer zu beschaffen waren," fällt Appleton Morgan ein; „Bücher hat er nicht gehabt," ruft Donnelly, denn „nicht ein Wort kam auf uns herab über Bücher, Studium oder Fleiß oder Kunst" die er geeignet oder geübt hat.

Nun wissen wir aber sicher, daß der Dichter der englischen Königsdramen, der Dichter des „Lear", „Cymbeline" ꝛc. Holinshead's Geschichte von England gelesen haben muß, denn er nimmt ganze Stellen daraus fast wörtlich in seine Dramen auf. So auch die dem Plutarch entlehnten Stoffe, z. B. den „Coriolan", worin er ebenfalls ganze Sätze Wort für Wort aus der englischen Uebersetzung des Thomas North entnimmt. Bacon hätte jedenfalls den Plutarch im Original benutzt und nicht die stümperhafte, oft ganz falsche Wiedergabe Norths verwerthet. — Die Quellen jedes einzelnen der Dramen Shakspeare's, mit vielleicht zwei Ausnahmen, den „Sommernachtstraum," wofür Simrock einen deutschen Vorläufer, bezw. ein deutsches Volksmärchen annimmt, und den „Sturm," sind genau nachgewiesen worden, und für das letztgenannte Stück ist, wie ich in meinem Vortrag: „War Shakspeare als Schauspieler in Deutschland?" mitgetheilt habe, ebenfalls ein Vorbild in Jacob Ayrer's Lustspiel „Von der schönen Sidea" vorhanden. — „Gebt mir Thema's" sagte einst einer unserer vorzüglichsten deutsch-amerikanischen Dichter, „und ich will sie poetisch bearbeiten." Und als ihm dann der Umriß mehrerer Romanzen in Prosa, mündlich oder schriftlich, mitgetheilt wurde, schuf er danach viele der prächtigsten seiner Gedichte.

Shakspeare war ein Genie, und Genies werden gewöhnlich nicht als dumm und stumm angesehen. Was man nicht selber weiß, kann man erfragen, und Shakspeare hatte ja unter den höheren Ständen Londons intime Freunde, wie der bereits mitgetheilte Empfehlungsbrief des Grafen Southampton schon zur Genüge beweist. So wird er unter den Gelehrten, an denen es in London damals keineswegs mangelte, sicherlich zahlreiche Bekannte gehabt haben, um sich bei ihnen die etwa nöthige Kunde zu erholen. Wollte er über Geographie, Geologie, Geschichte ꝛc. etwas erfahren, so konnte er das bei den Oxforder Professoren finden (gleichwohl treffen wir bei Shakspeare auf diesem Gebiete oft die haarsträubendsten Verstöße, die einem Bacon nie passirt sein würden); von den Matrosen erfragte er sich das Nöthige in Bezug auf Seefahrten und die nautischen Ausdrücke; von den Kaufleuten und Handwerkern alles in ihren Fächern zu wissen Erforderliche; brauchte er die Lösung eines juridischen Problems, dann gab es Juristen, für medizinische Fragen Aerzte u. s. w. u. s. w. Solche Erkundigungen haben vor Shakspeare und auch nach ihm gewiß viele, viele Schriftsteller und Dichter eingeholt, darunter sicherlich manche, die auf hohe Schulen und Universitäten studirt hatten. Luther, in seinem Büchlein „vom Dolmetschen" theilt uns mit, daß er seine Ausdrücke bei Metzgern und Zimmerleuten,

Würzkrämern und Apothekern sich geholt habe. „Man muß den Leuten auf die Mäuler gucken, wie sie reden, und darnach dolmetschen," schreibt er. Ich will es gern eingestehen, daß auch ich oftmals allerhand ähnlichen Rath mir erholt und wohl ebenso oft und soviel an Andere mitgetheilt habe. Dabei bin ich ja auch nur Autodidakt und habe bloß Dorfschulunterricht bis zu meinem dreizehnten Lebensjahre genossen, der wohl kaum bedeutender war, als ihn Shakspeare erhalten hat. (Siehe Nachtrag, Seite 68.)

Aber ist denn Shakspeare das einzige derartige Wunder in der Geschichte? Hat es nicht auch andere Autodidakten gegeben, die wir als wunderbare Genies anstaunen? Gewiß! Es gab vor und auch nach ihm sowohl Dichter, als Männer der Wissenschaft, die nicht mehr oder kaum mehr Schulunterricht genossen hatten, als Shakspeare. „Hans Sachs war ein Schuhmacher und Poet dazu," und der bis jetzt noch größte aller Botaniker, Karl Linne (oder Linnäus) hatte auf dem Schusterschemel den ersten Gedanken gefaßt, die Pflanzen nach ihren Geschlechtsorganen, Staubfäden ꝛc. zu klassifiziren. Erst nachdem er seine genialen Ideen kund gegeben hatte, erhielt der arme Schustergeselle die spärliche Hülfe, etwas Studien machen zu können, um sein Wissen in der damals allein geltenden lateinischen Sprache mitzutheilen. Hans Jörg von Derfflinger, der erste und größte Feldherr des „Großen Kurfürsten", war ein Schneidergeselle und ließ sich als Lanzknecht im dreißigjährigen Krieg anwerben. Er konnte kaum seinen Namen schreiben, aber die Kriegspläne entstanden dennoch in seinem Geiste. Ein anderer Schneidergeselle und vollständig Autodidakt ist der gegenwärtig höchst beliebte Dichter und Volksschriftsteller, Petri Kettenfeier Rosegger. Benjamin Franklin war ein Buchdrucker und selbstgeschulter Mann, und doch wurde er der hervorragende Denker, dem die französische Akademie den Doktorgrad ertheilte und zu ihrem Ehrenmitglied ernannte. Ich will Jefferson der Reihe der großen selbstgebildeten Geister nicht einfügen, denn er hatte doch etwas Schulunterricht genossen, so gut wie er zu seiner Zeit in Virginien zu erlangen war, und das wird wohl nicht bedeutend gewesen sein. Der dritte aber des großen Trios, welches die Flammen des Freiheitskrieges schurte und wachhielt, Thomas Paine, der Verfasser der zündenden Flugschriften: "Age of Reason" und "Common Sense" war ein Korsetmacher, ohne Schulbildung. Seine sprühenden Gedanken fachten die im Absterben begriffene Glut der Freiheit auf's Neue an, als er mit dem geflügelt gewordenen Satz: "These are times that try men's soul's!" seine Donnerworte in die Ohren des amerikanischen Volkes rief. Selbst solche Größen, wie Talleyrand und der erste Napoleon griffen in die Schatzkammer Paine's und holten sich daraus ihre berühmt gewordenen Worte: „Sie haben nichts gelernt und nichts vergessen," hat Talleyrand und „Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt" Napoleon unserem Paine nachgesprochen.

Herbert Spencer war ein Landmesser, der Baken und Kette wegwarf, um ein großer Denker zu werden. Der größte Astronom der Neuzeit, William Herschell, war ein wandernder Musikant, der nur die Pfarrschule in Hannover besucht hatte, wie sie um das erste Drittel des vorigen (18.) Jahrhunderts gewesen sein mag. Sein Geist aber drang dennoch in die unermeßlichen Räume des Himmels und heute strahlt, als der achte der großen Planeten, sein Name am Sternengewölbe: „Herschell." Ein Waldstromer, der wohl bis zu seinem 17. Lebensjahr dürftig Zeichnen gelernt hatte, dann aber wieder in die amerikanischen Urwälder zurücklief, ist der größte Ornithologe Amerika's geworden, Jean Jacques Audubon.

Und nun fassen wir das Beispiel des großen Denkers und Mathematikers, Johannes Keppler, in's Auge; dessen erhabener Geist tiefer in die Geheimnisse des Weltorganismus eindrang, als je einer vor ihm. Er besuchte die Klosterschule in seiner schwäbischen Heimath zu Maulbronn und brachte ein Jahr in Tübingen zu, welches er jedoch schon in seinem neunzehnten Lebensjahr wieder verließ, um eine Professur der Mathematik in Graz zu übernehmen, in einem Alter, da der amerikanische Jüngling noch nicht stimmberechtigt ist. Er kämpfte bekanntlich von Jugend auf mit der Armuth und starb den Hungertod, doch sein Geist war reich, wie kein anderer neben ihm. — Der französische bezw. niederländische Philosoph Descartes (Cartesius) besuchte wohl die Jesuitenschule in La Fleche, verließ diese jedoch bereits im Alter von 19. Jahren. Er ließ sich dann als Lanzknecht in das bairische Heer in den Niederlanden anwerben, um, wie er selber schreibt, das was er in der Schule gelernt hatte, wieder aus der Erinnerung zu verbannen. Er war bis zu seinem 26. Jahre Soldat, machte dann noch mehrere Jahre lang Reisen, ehe er zu schreiben begann, und ist dennoch der Begründer der modernen französischen Philosophie geworden. Noch auffallender ist das Beispiel Benedikt (eigentlich Baruch) Spinoza's, der ein jüdischer Kaufmannssohn und Glasschleifer in Amsterdam war. Durch Selbststudium und das Lesen von Descartes' Schriften bildete er sich zum Bahnbrecher der neuen philosophischen Richtung aus. Als er, erst schüchtern, seine Ideen vorbrachte, wollten ihn seine Glaubensgenossen sogar umbringen und er mußte sich aus seinem Geschäft nach Leyden flüchten, wo er, vor Verfolgung geschützt, seine neuen Lehren verkünden durfte. — Und nun zum Schluß noch ein Beispiel aus unserem eigenen Kreise. Der als bedeutender Gelehrter geschätzte, uns Allen bekannte Johann Bernhard Stallo, hat auch nur nothdürftigen Schulunterricht in seiner Jugend genossen. Er konnte das Gymnasium in Vechta nur bis Sekunda besuchen, worauf er, da ihm die Mittel zu weiteren Studien mangelten, im 17. Lebensjahre nach Amerika, bzw. Cincinnati kam, wo er sich selbst weiter bildete und es in fast allen Fächern des Wissens zur Meisterschaft brachte. Als Philosoph, als Jurist, als Philologe — er sprach und schrieb geläufig deutsch, englisch, französisch, spanisch, italienisch und beherrschte die alten Sprachen, Latein, Griechisch,

Hebraisch — als Mathematiker, als Chemiker, als Physiker, überall war er zu Hause, selbst auf dem Felde der schönen Künste war er ein trefflicher Kenner, kurz, er beherrschte alle Gebiete der Gelehrsamkeit. Seine Schriften sind dabei so vollendet in Stil und Form, daß wohl Niemand ihren Verfasser für einen Autodidakten halten würde.

Alle diese großen Geister stiegen über den Kreis des Wissens, soweit dieser in ihrer Zeit bekannt war, hinaus. Sie sprengten den begrenzten Ring und erweiterten ihn durch die Kraft ihres Genies. Gerade das, was sie bedeutungsvoll machte, hatten sie nicht mit dem Schulstaub eingeathmet, es war ihnen nicht mittelst der Schablone des Schulmeisters eingepaukt worden. Dann waren sie eben nicht die geistigen Heroen geworden, welche die denkende Welt bewundert und anstaunt. Da kam es gar nicht darauf an, wie lange sie auf den Schulbänken gesessen hatten, der Genius lag in ihnen und kam in rechter Zeit zur Geltung. Alles was ihnen die Schule Nützliches beigebracht hatte, war die Uebung in der Behandlung der Sprache und der Stoffe.

Ziehen wir mit diesen Beispielen Shakspeare in Vergleich, so werden wir uns wohl freuen, daß ein so großer Geist gelebt hat, aber das Wunder wird in die Grenzen der Natur zurückweichen. Wir werden dann den Stratforder Metzgerssohn neben dem Musikanten aus Hannover, die beide in London den Gipfel ihrer Größe und ihres Ruhmes erklommen, wohl gelten lassen.

---

3. Kritische Betrachtungen.

„Wie kommt es aber," wenden die Baconianer ein, „daß die Shakspeare'schen Dramen so voller Philosophie sind, und daß seine philosophischen Gedanken mit den Gedanken von Lord Bacon so vieles gemein haben? Ich könnte diese Frage leicht mit einer Gegenfrage beantworten: Wie kommt es, daß die Werke Schillers so voll von Kant-Fichte'scher Philosophie sind? Deshalb haben aber weder Kant noch Fichte die Schiller'schen Dramen geschrieben. In allen Wissenschaften und Künsten gibt es Epochen, in denen ein geheimnißvoller Geist durch das Weltall zieht, der die besonderen Kräfte des menschlichen Verstandes zum Denken und Schaffen anregt. Ein solcher Geist belebte, um nicht zu weit zurückzugreifen, das Zeitalter der Renaissance, und wir sehen die großen Schöpfer der Kunst, Michael Angelo, Rafael, Dürer u. v. A. alle auf einmal, wie Blumen im Frühlingsgarten emporblühen. Ein solcher Geist belebte das Zeitalter der Weltentdecker, wo Heinrich von Portugal, Behaim, Kolumbus, Vasco de

Gama und hundert andere wie Perlen eines Halsbandes sich aneinanderreihen.

Ein solcher Geist belebte das Zeitalter der Reformation mit Luther, Calvin, Zwingli ꝛc. als seine Repräsentanten. Ein solcher Geist belebte das Zeitalter der Kunst und Wissenschaft in der letzten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit Heroen zu zahlreich, um sie alle aufzuzählen. Ein solcher Geist zog durch die Welt, als der Gedanke der menschlichen Freiheit zuerst im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg sich geltend machte, und von dort die Flamme des Republikanismus auch über das Meer nach Frankreich und Europa überhaupt, sowie nach Mittel- und Süd-Amerika ausbreitete.

Und ein solcher Geist lebte ebenfalls in England zur Zeit der Elizabeth, mit Spenser und Marlowe, Sydney und Raleigh, Shakspeare und Bacon, Ben Jonson und Beaumont und Drayton, Warner und Herbey ꝛc. als die Träger dieses Geistes; eine mächtige Konstellation von Sternen auf allen Feldern des Wissens, welche über das britische Inselreich einen Glanz verbreiteten, wie er in keiner anderen Zeit dort zu schauen war. Von diesen Sternen den einen oder anderen auszulöschen oder wegzuerklären, ist unmöglich, denn der eine belebte den andern. Und das ist es gerade, was die kleinen Geister, die den Bacon-Rummel heute vollführen, anstreben!

Was wollt ihr, Thoren, denn nur bezwecken? —
Ihr möchtet eine Sonne mit der Hand zudecken.

Ja, aber rufen Frau Potts und Donnelly und Wigston und das übrige Heer der bellenden Möpse, seht doch nur die zahlreichen parallelen Sätze, die sich bei Shakspeare und Bacon vorfinden, zeigen diese nicht, daß sie aus dem Geist e i n e s Verfassers stammen und daß dies nur Bacon sein kann, weil er der Gelehrte, der auf der Hochschule gebildete war? Immer diese Schulweisheit! Könnt ihr denn gar nicht begreifen, daß in den vorgenannten Epochen der Gedankenaustausch lebhafter vor sich ging, als in den geistesarmen Zeiten? Diese Gedanken lebten auf allen Zungen, lebten auf allen Gassen und wurden aufgefaßt und eingeheimst am meisten von denen, die den größten Verstand und emsigsten Fleiß besaßen. Im übrigen frage ich: von wem sind diese Gedanken zuerst ausgesprochen, zuerst geschrieben und durch den Druck öffentlich geworden? Wessen das Gepräge ist, dem gehört auch die Münze! Wo aber bleibt alsdann Bacon? Uebrigens lassen sich parallele Stellen bei allen großen Geistern nachweisen. Um ein ganz analoges Beispiel zu geben, mögen einige Parallelstellen Schiller's, der doch gewiß der deutsche Shakspeare genannt zu werden verdient, hier vorgeführt sein:

Schiller sagt in seinen „Piccolomini“: „Die Uhr schlägt keinem Glücklichen.“ Das hatte aber schon Herder in seiner Abhandlung über Shakspeare 1773 in folgender Weise gesagt, indem er diesen gegen die Theorie des Aristo-

teles, von der Einheit der Zeit und der Einheit des Ortes, wie sie die Franzosen mit Voltaire an der Spitze eben nachbeteten, in Schutz nahm: („Dem gottbegnadeten Shakspeare,) dem glücklichen Dichter, schlägt keine Uhr auf Thurm und Tempel."

Im „Parasit" von Schiller, nach Picard, heißt der bei Schiller ursprüngliche Schluß einer Romanze:

„Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar."

Das ist aber, wenn auch Picard gegenüber ursprünglich, doch vielleicht Wielands „Musarion" entlehnt. Wieland läßt den Dichter Xanias die Musarion in seine Hütte einladen mit den Worten:

„Für eine liebende Freundin hat die kleinste Hütte Raum."

Schiller läßt in der „Maria Stuart" seine Heldin in die aufgeregten Worte ausbrechen:

„Ich kann sagen, ich bin besser als mein Ruf!"

In „Figarro's Hochzeit" von Beaumarchais erwiedert aber Figarro dem Grafen Almaviva, der ihm vorwirft, er stünde in keinem guten Ruf:

"Et si je vaux mieux qu' elle?"
(Und wenn ich nun besser bin als mein Ruf?)

Diese paar Beispiele müssen genügen, die aus des großen deutschen Dramendichter's Werken sich hundert-, ja tausendfach vermehren ließen. Wer will da gleich behaupten, daß Herder, Wieland und Beaumarchais die Schiller'schen Dramen gedichtet hätten? Und doch waren alle diese Stellen schon vor Schiller gedruckt, was bei Shakspeare, Bacon gegenüber, gar nicht einmal der Fall ist.

Ja, kommen nun die Baconiten her, das ist alles recht schön und wahr, aber das Kryptogramm, das ist es, was die ganze Shakespeare-Lüge festnagelt! Das Kryptogramm, das Kryptogramm, wie will man das wegerklären? Nun, das Kryptogramm des Donnelly und die "Cypher Story" Owen's sind eingebildete Hirngespinnste von Tollhäuslern, und nichts anderes. Sehen wir uns die Geschichte etwas näher an. Dieser Geheimschriften sind nach Donnelly zwei verschiedene, und sie sollen immer auf Seiten 52 oder 53 in der Folio Ausgabe von Shakspeare's Dramen stehen, weil, man höre die Weisheit und staune! weil Shakspeare am 23. April 1616, seinem Geburtstag, im Alter von 52 Jahren starb. Es konnte also das Ende seines 52. oder der Anfang seines 53. Lebensjahres sein. Das mußte dem Lord Bacon sehr wichtig erscheinen, falls er es in die von Donnelly ihm angedichteten Dramen einflechten wollte, besonders da alle diese Dramen bereits vierzehn bzw. achtzehn Jahre vor Shakspeare's Tode in den Quarto Ausgaben gedruckt worden waren. Wie nur der kluge Bacon es so lange vorher wußte, daß Shakspeare gerade an diesem besonderen Tage

sterben würde? Und wie er den Text so trefflich berechnete, daß er in der Folio-Ausgabe genau auf diese Blätter und Zeilen kommen würde? — — — Wahrlich, ein übernatürliches, unbegreifliches Wunder! — — Und auf dieser 53. Seite im ersten Theil der Folio-Ausgabe, in den „Lustigen Weibern von Windsor" steht:

"Hang Hog is Latin for Bacon, I warrant you!"

Zunächst erscheint im zweiten Theil derselben Ausgabe, in dem Drama: „König Heinrich IV." erster Theil, auf derselben hochwichtigen Seite 53, der Satz:

"I have a gammon of Bacon."

Und auf Pagina 54 (welche nach korrekter Paginirung Seite 52 sein sollte — ein Druckfehler des Buches, es kommen noch mehr ähnliche Druckfehler vor, und da wäre das vorstehende Zitat auf Seite 51 gekommen) auf dieser Seite 54 stehen die Worte:

"Bacon fed knaves" und "On Bacons, on!"

Nun soll, wie Donnelly und nach ihm Wigston angeben, in einer von Dr. Rawley, dem Amanuensis und Nachlaßverwalter Bacon's, im Jahre 1671 herausgegebenen Schrift, Bacon's "Resuscitatio," die folgende Anekdote stehen: „Sir Nicholas Bacon wurde zum Richter des nördlichen Kreises ernannt, und nachdem er die Klagen, welche ihm vorgebracht worden, so weit geführt hatte, daß er das Urtheil über die Verbrecher sprechen wollte, trat einer der Angeklagten vor, den Richter ernsthaft um Schonung seines Lebens bittend, und da der Angeklagte sonst nichts mehr vorzubringen wußte, was zu fruchten schien, berief er sich schließlich auf ihre Verwandtschaft. „Bitte," sagte der Richter, „wie kann das sein?" — „Wenn Ihro Lordschaft so gütig sein wollen," antwortete der Angeklagte, „Ihr Name ist Bacon und der meinige Hog, und zu allen Zeiten waren Hog und Bacon so nahe mit einander verwandt, daß nichts sie trennen kann." — „I, was!" entgegnete der Richter, „Sie und ich können nicht verwandt sein, denn Hog ist noch kein Bacon, bis es gut aufgehangen gewesen ist."

Die Angabe Donnelly's und nach ihm Wigston's ist nun aber durchaus unwahr und, soweit es Donnelly anbetrifft, wissentlich unwahr. Der Druck von Bacon's "Resuscitatio" vom Jahr 1671 ist nicht von Dr. Rawley herausgegeben worden, der bereits drei oder vier Jahre todt war. Die Ausgabe ist von einem unbefugten Menschen, ohne jegliche Autorität, in den Druck befördert worden. Diese Ausgabe bringt, außer den Apophthegma's der Rawley'schen Ausgabe vom Jahre 1661 (die Ausgabe von 1657 enthält die Apophthegma's nicht), auch fast alle Anekdoten, welche in einem 1658 gedruckten Büchlein enthalten sind, das ohne Namen eines Herausgebers erschien, und den Titel führte: "Witty Apophthegms delivered at several times and upon several occasions, by King

James, King Charles, the Marquess of Worcester, Francis Lord Bacon, and Sir Thomas Moore. Collected and revised."

Nur wenige Jahre später (1679) veröffentlichte Dr. Tenison eine neue Ausgabe der "Resuscitatio" und einiger der anderen zerstreuten Schriften Bacon's unter dem Titel: "Baconiana," worin er die Apophthegma's, wie er angibt, „nach Originalhandschriften," abdruckt. In einer dazu geschriebenen Vorrede theilt Dr. Tenison mit, die beste Ausgabe der Apophthegma's sei die von Bacon selbst im Jahre 1625 veröffentlichte. Tenison bezeichnet dann ganz bestimmt als Fälschungen eine Reihe der in der unautorisirten Ausgabe von 1671 enthaltenen Anekdoten, die keineswegs von Bacon selbst geschrieben seien, darunter auch die oben angeführte Erzählung.

In der nächsten im Jahre 1740 durch Blackburne veranstalteten Ausgabe von Bacon's Werken, in 4 Bänden, sind aber die von Dr. Tenison als spuriös bezeichneten Anekdoten, mit zwei Ausnahmen, wieder ohne Erklärung aufgenommen worden, und spätere Herausgeber sind Blackburne gedankenlos gefolgt, bis Basil Montagu im Jahre 1825 sie in seiner Bacon-Ausgabe abermals als unächt erklärt und die Fälschungen separat abdrucken und bezeichnen läßt.

Alle diese Thatsachen hat Spedding in seiner großen Bacon Ausgabe (1857 — 1884), im Bd. XIII, Seite 313 ff. in der Vorrede zu den Apophthegma's genau angegeben, der sie sowohl aus den von Tenison und Montagu angegebenen Gründen, wie auch aus inneren Beweisen, als unächt erklärt und sie am Schluß unter dem Titel "Spurious Apophthegms" auf Seiten 415 — 418 abdruckt.

Nun hat Donnelly, wie er behauptet, die Spedding'sche Ausgabe benutzt. Nach einzelnen von seiner Zitaten zu rechnen, scheint das auch der Fall zu sein. Trotzdem aber errichtet er auf diesem erwiesenermaßen unächten Boden sein ganzes hypothetisches Gebäude, das sofort zusammenstürzt, wenn man ihm diesen unächten Boden wegzieht. Kann man sich eine mit Wissen frechere Fälschung denken? Man könnte mit Dickens' „Pickwick" die Frage aufwerfen: "Does he believe what he writes?"

Und was hat die ganze Geschichte, wenn sie auch wahr wäre, für Werth? Der Witz von Bacon's Vater wird wohl so eine Gassenerzählung in England geworden sein, die nach dem Tode Nicholas Bacon's, welcher 1579 starb, noch fortgelebt haben mag, wie ja tausende von Anekdoten nicht bloß hervorragenden Menschen nacherzählt, sondern auch nach ihrem Ableben ihnen noch angedichtet werden. Shakspeare flicht den Witz in der ersten Szene des vierten Aktes der „Lustigen Weiber von Windsor" ein, in einer komischen Schulszene, wo der Schulmeister Evans dem Master Wil-

liam Page Unterricht im Lateiniſchen ertheilt. Miſtreß Page und Miſtreß Quigley, die eine Art von weiblichem Hanswurſt im Stück ſpielt, ſind zugegen. Der Schulmeiſter läßt den Schüler das lateiniſche hic, haec, hoc dekliniren, wobei der Junge gern Verſtöße macht. Ich muß hier, um das Ganze zu beleuchten, eine kleine Stelle in der Urſprache heranziehen:

Evans. Nominativus hig, haeg, hog (er ſpricht in ſeinem Yorkſhire Dialekt das c immer wie ein g aus) hig, haeg, hog; pray marke: Genitivo hujus: Well, what is your Accusative case?

Will. Accusativo hinc.

Evans. I pray you, have your remembrance, Childe, Accusativo hing, hang, hog.

Mrs. Quigley. Hang hog is latin for Bacon, I warrant you.

Evans. Leave your prabble o'man. What is the Focative case, William?

Will. O, Vocativo, O.

Evans. Remember William, Focative, is caret.

Mrs. Quig. And that is a good roote.

Evans. O'man, forbeare.

Mrs. Page. Peace.

Aus dieſen Worten der Miſtreß Quigley ſuchen Donnelly und Wigſton nun nachzuweiſen, daß Bacon dieſe Stelle als eine geheime Andeutung eingeflochten habe, um den Schlüſſel in ſeinen Apophthegmas, bzw. der Anekdote, die ihm obendrein falſch angedichtet wurde, zu liefern, daß er das Luſtſpiel geſchrieben habe. Es gehört geradezu eine ungeheure Portion Einbildungskraft dazu, um ſo Etwas aus dieſer Stelle herauszudeuten. Mag ſein, daß ich für ſolche Feinheiten etwas ſtumpf angelegt bin, denn es geht entſchieden über mein Begriffsvermögen, wenn es auch auf der dem Donnelly ſo hochwichtigen Seite 53 ſteht.

Das zweite und Haupt-Kryptogramm aber befindet ſich, nach Donnelly, im 2. Akt des erſten Theiles von „König Heinrich IV." und erſtreckt ſich über die erſten vier Auftritte, wie folgt:

In der 4. Szene ſpricht der Prinz zu Poins: "Sirra, I am sworn brother to a leash of drawers, and can tell you them by their names, as Tom, Dick and Francis etc. — In der 1. Szene, zweiter Auftritt, ſagt der zweite Träger zum erſten: "I have a gammon of Bacon and two razes of Ginger, to be delivered as farre as Charing Crosse." — In derſelben Szene, 4. Auftritt, zwiſchen Gadshill und dem Lord Chamberlain kommt folgendes Zwiegeſpräch vor:

GADSH. Sirra, if they meete not with S. Nicholas Clarks, Ile give thee this necke.

CHAMB. No, Ile none of it: I prythee keep that for the Hangman, for I know thou worshipst S. Nicholas as truly as a man of falshood may.

(S. Nicholas hat im Englischen Volksmunde jener Zeit etwa die Bedeutung wie im Deutschen der „Gottseibeiuns," und Saint Nicholas Clark, — jetzt Clerk — Diener, bedeutet Teufelsknecht oder -diener.)

In der zweiten Szene, 3. Auftritt überfallen Fallstaff und seine Bande die vorerwähnten reisenden Handelsleute und plündern sie aus, wobei folgender Dialog vorkommt:

FALLST. Strike: down with them, cut the villains throats: a whoreson Caterpillars: Bacon-fed Knaves, they hate us youths, downe with them, fleece them.

TRAVELLER. O, we are undone, both we and ours forever —

FALLST. Hang ye gorbellied knaves, are you undone? No ye Fat Chuffes, I would your store were here. On Bacons on, what ye knaves? Young men must live, you are Grand Jurers, are ye? Wee'l jure ye i'faith.

Und schließlich geht es dann zurück zum 2. Auftritt dieser Szene, wo Fallstaff den Prinzen Hal bittet, er möge ihm sein gestohlenes Pferd wieder verschaffen, mit den Worten: "I prethee good Prince HAL, help me to my horse, good Kings sonne. (Königs Sohn.)

Aus diesen weit und unregelmäßig auseinander gerissenen Sätzen wird nun folgende Chiffre konstruirt, die nach Seitenzahl, Spalte und Zeile der Folio Ausgabe von 1623 aufgeführt werden:

4	Szene,	1	Auftritt,	Seite	55,	Spalte	2,	Zeile	7	von unten:	Francis.
1.	„	2.	„	1	„	55,	„	1,	„	10 „ „ :	Bacon.
1.	„	4.	„	1	„	55,	„	2,	„	28 u. 32 v. o.:	Nicholas.
2.	„	3.	„	1	„	54,	„	2,	„	26, 31, 32 „ :	Bacons.
2.	„	2.	„	1	„	54,	„	1,	„	18 von unten:	sonne.

Aus diesen fünf Worten deutet Herr Donnelly, daß: Francis Bacon, Nicholas Bacon's Son, der Autor des Dramas sei. Kann man sich etwas Absurderes denken? Das übertrifft noch die Springer von Echternach, die wenigstens regelmäßig immer zwei Schritte vorwärts und einen Schritt rückwärts hüpfen, während es hier ohne stichhaltige Regel ad libitum, rückwärts oder vorwärts geht. Obendrein ist Drawer's Vorname Francis und der Prinz redet diesen des öfteren mit seinem Vornamen an, wie die Folge des Dramas bekundet.

Da haben wir nun die berühmte Geheimschrift in den Shakspeare'schen Dramen, wie sie Ignatius Donnelly von St. Paul, Minnesota, so fein

herausgetiftelt hat. Das soll das Kryptogramm Bacon's sein, und Donnelly läßt es sogar auf Gold Untergrund im gepreßten Vorderdeckel seines dickbäuchigen Buches erscheinen. Merkwürdig ist es, daß er auch zwei Narren in Zipfelkappen daneben hat abbilden lassen, deren einer auf die Schrift hinweist, welche der andere mit offenem Maule und ausgestreckten Armen anstaunt.

In dem bekannten Volksbuch vom Till Eulenspiegel kommt in einem Schelmenstreich Tills vor, daß dieser sich für einen berühmten Maler ausgab, und man ihn anstellte, Wand und Decken des Rathhaussaales zu malen. Er bestimmt aber, daß ihn bei seinem Kunstwerk Niemand beobachten dürfe und so wird denn der Saal — den Eulenspiegel mit grauer Farbe anstreicht — vor allen Neugierigen geschlossen. Nachdem dann Till viele Monate lang auf Kosten der einfältigen Schildbürger gut gelebt, fein gegessen und tapfer gezecht hatte, ladet er die Leute ein, sein nunmehr vollendetes Kunstwerk zu schauen, sagt ihnen aber vorher, daß nur Diejenigen, welche ehelich und ehrlich geboren seien, sein Gemälde erkennen könnten. Da bewundern nun die dummen Schildbürger die graue Wand, denn keiner von ihnen will unehrlich geboren sein. Wenn auch Donnelly und sein Anhang ebenso behaupten wollten, daß nur demjenigen, der ehrlich geboren sei, dieses Kryptogramm Bacons klar ersichtlich sein würde, so will ich lieber gleich einräumen, daß mir sein ganzes Sammelsurium nicht einleuchten will, ehrliche Geburt hin oder her! "Difficile est satyram non scribere," sagt Juvenal, und ich muß bekennen, daß es mir wirklich schwer wird, bei solchem Zeug nicht in helle Satyre auszubrechen.

---

4. Zeitgenössische Zeugnisse.

War denn Shakespeare in seiner Zeit so unbekannt, daß gar kein damals lebender Zeuge für ihn das Wort redet? möchten wohl Einige fragen. Nun, bekannt war er sehr wohl, und habe ich ja bereits ein paar aktenmäßige Zeugen für ihn reden lassen, und andere mögen hier folgen. Ich muß aber erst bemerken, daß es damals und vor 1622 in ganz England noch keine Zeitung gab, die heutzutage das Vehikulum aller Personalkunde und des Stadt-, Land- und Volksklatsches sind, die selbst das Obskureste an die Oeffentlichkeit ziehen und für die Zukunft präserviren, Neuigkeitsblätter gab es damals noch nicht, und aus diesem Grund mußte alle Kunde über den großen Dramendichter entweder durch den Buchdruck oder durch Handschriften bis zu uns herabkommen. Wenn nun die Baconiten es hervorheben, daß so wenig schriftliche oder gedruckte Personalnach-

richten über Shakspeare vorhanden seien, so bekennen sie nur damit, daß sie von Geschichte bloß einen mangelhaften Begriff haben und daß ihre Annahmen auf anachronistischem Fundament ruhen. — Daß über Bacon zahlreichere Nachrichten in den öffentlichen Akten vorhanden sind, beweist nichts, denn Bacon war während der Regierung der Elizabeth Advokat und als solcher Staatsdiener. Er führte als solcher auch den Prozeß gegen Lord Esser und den Grafen Southhampton, den Freund Shakspeares. Der Prozeß gegen Esser ist eine Aktion, die Bacon für alle Zeiten thatsächlich mit dem Mal der Schande gebrandmarkt hat. Er war wohl ein großer Philosoph, aber in seinem Karakter ein ebenso großer Böswicht, wie ich später näher hervorheben werde.

Die gedruckten Zeugen, die vor allen andern für Shakspeare einstehen, sind seine während seiner und Bacon's Lebenszeit gedruckten Werke, die wir unter dem Titel: „Shakspeare's Quarto Ausgaben" kennen. Sie erschienen in folgender Reihenfolge:

Venus und Adonis.	1593	König Heinrich IV. 2. Theil. .	1600
Lukrezia und Tarquin.	1594	König Heinrich V.	1600
König Heinrich VI. 2. Theil.	1594	Die lustigen Weiber von Wind-	
Titus Andronikus.	1594	sor. (zwei Drucke.)	1602
König Heinrich VI. 3. Theil.	1595	Hamlet.	1603
König Richard III.	1597	König Heinrich IV. 1. Th. (2.)	1603
König Richard II.	1597	Hamlet. (2. Druck.)	1604
Romeo und Juliet.	1597	König Lear.	1608
König Heinrich IV. 1. Theil.	1598	Timon von Athen.	1608
Verlorene Liebesmuh.	1598	Troilus und Cressida.	1609
Der leidenschaftliche Pilger. .	1599	Romeo und Juliet. (3. Druck.)	1609
Romeo und Juliet. (2. Druck.)	1599	Perikles.	1609
Titus Andronikus. (2. Druck.)	1600	Shakspeare's Sonette.	1609
Der Kaufmann von Venedig.	1600	Der Liebenden Klage.	1609
Der Sommernachtstraum. . . .	1600	König Heinrich IV. 1. Th. (5.)	1613
Viel Larm um Nichts.	1600	König Richard II. (2. Druck.)	1615

Hier sind 30, bzw. 34 Drucke Shakspeare'scher Werke, darunter, außer den fünf Bändchen epischer und lyrischer Gedichte, 19 verschiedene seiner Dramen, von denen 4 oder 5 in zweiter, „Romeo und Juliet" in zweiter und dritter und Heinrich IV, erster Theil sogar in fünf Auflagen erschienen, bevor Shakspeare im Jahre 1616 zu Stratford starb. Die erste Folio Ausgabe kam erst sieben Jahre nach seinem Tode heraus und kein Druck von ihm erschien zwischen 1615 und 1623. Bezeichnend ist es, daß Donnelly seine Kryptogrammen-Spekulation ausschließlich auf zwei oder drei der Shakspeare'schen Stücke in der Folio Ausgabe basirt, die alle bereits in der Quarto Ausgabe erschienen waren und zwar in verschiedenen Drucken, die wieder tertlich mehr oder minder von einander und von der Folio Ausgabe

abweichen. Warum baut Herr Donnelly nun seine Geheimschrift-Theorie auf die nach Shakspeare's Tode erschienene erste Folio Ausgabe und nicht, wie es doch füglich hätte geschehen müssen, auf die ersten während Shakspeare's Lebenszeit gedruckten Auflagen? Das läßt sich erklären: dann hätte die künstlich ersonnene Theorie von den Seitenzahlen nicht gestimmt, auch die den „Dummen, die nicht Alle werden wollen," vordemonstrirten Wortzählungen, die Worte in Klammern gedruckt, die in Kursivschrift gedruckten Worte und die Worte mit Bindestrichen hätten nicht so geklappt, wie er sie herausgeklügelt hat. Die Texte in den Quarto Ausgaben weichen, wie bereits gesagt, sowohl den Worten als auch der typographischen Gestalt nach, von dem Text in der Folio Ausgabe zuweilen sehr stark von einander ab. Manchmal sind in der Folio Ausgabe Worte und ganze Sätze hinzugefügt oder auch weggenommen und andere Worte oder Sätze substituirt, Stellen verlängert oder abgekürzt worden, wie sie Shakspeare wahrscheinlich selber während seines Lebens geändert haben wird. Auch die in Kursivschrift und mit Bindestrichen gedruckten Worte sind in den Quarto Ausgaben nicht so dargestellt. Und warum?

Die Folio Ausgabe von 1623 wurde nach den Bühnenmanuskripten gedruckt, wie die Herausgeber ja in ihrer Vorrede an die Leser auch bezeugen. Wer nun mit Theatermanuskripten etwas zu thun gehabt hat, wird wissen, daß darin Worte, welche von den Schauspielern besonders betont werden sollen, unterstrichen werden, andere Stellen die weniger hervorgehoben oder mit theilweise gedämpfter Stimme gesprochen werden sollen, schreibt man zwischen Klammern, und zur Erleichterung des Einübens der Rollen werden zusammengesetzte Worte, die man langsam und mit klarer Betonung, sowohl der Stamm- als auch abgeleiteten Silben, aussprechen soll, mit Bindestrichen getrennt geschrieben. Hiernach erklären sich die Bindestriche und zwischen Klammern gesetzten Worte in der gedruckten Folio Ausgabe von selbst. Mit dem Druck der unterstrichenen Worte verhält es sich — immer die lateinische Druckschrift im Auge — wie folgt: Eine Buchdruckerregel, die so alt ist, wie der Buchdruck selbst, bestimmt, daß alle nicht unterstrichenen Worte in Antiqua, alle einmal unterstrichenen in Kursivschrift, alle zweimal unterstrichenen in kleinen Hauptbuchstaben (small capitals) und alle dreimal unterstrichenen Worte in lauter Haupt- oder großen Buchstaben zu setzen sind. Man nehme nur alte und auch neue lateinische, italienische, französische, englische ꝛc. Drucke zur Hand und wird das überall bestätigt finden. Bei deutscher Schrift ist die Regel anders. Da werden einmal unterstrichene Worte gesperrt, zweimal unterstrichene halbfett und dreimal unterstrichene ganz fett gesetzt.

Wie Heminge und Condell angeben, wurde die Folio Ausgabe nach dem Theatermanuskript (from the player's copy) gedruckt, wobei sich die Schriftsetzer einfach nach der Regel an das Manuskript hielten. Das erklärt alle die Eigenthümlichkeiten in der Folio Ausgabe, womit Lord

Bacon absolut nichts zu thun gehabt hat. Wo bleibt da die mühsame Ausklügelei der Geheimschriftsucher und das, was sie uns gern weismachen möchten? In den Quartausgaben, soweit ich Einzelexemplare derselben gesehen habe, ist das, wie wiederholt bemerkt, anders. Diese wurden für das lesende Publikum und nicht für die Bühne gedruckt, und da erschienen denn auch die Texte, mit geringen Ausnahmen, in Antiqua und ohne Bindestriche und Klammern gedruckt. Nun sagen aber Donnelly und Owen, daß man nur die Folio Ausgabe von 1623 benutzen dürfe, „ohne welche Niemand das Recht habe, über die Geheimschrift zu urtheilen." Ganz die Till Eulenspiegel Malerei und der blaue Wind von der ehelichen Geburt, womit man die Dummen bethört!

Doch zu den Zeugnissen für Shakspeare zurück. Außer den eigenen Werken des Dichters gibt es noch eine stattliche Zahl fremder Zeugen, die für Shakspare als Dichter in die Schranken traten, von denen ich einige wenige hier vorführen will. — Wie schon angedeutet, ist es wahrscheinlich, daß Shakspeare bereits in der Jugend gedichtet und Dramen, besonders Lustspiele, verfaßt oder bearbeitet hat, obwohl vor dem Jahr 1593 nichts Gedrucktes von ihm bekannt ist. Einen wichtigen Zeugen, der diese Annahme augenscheinlich bestätigt, besitzen wir in Edmund Spenser's Gedicht: "Tears of the Muses" (Thränen der Musen), welches 1591 geschrieben wurde. Spenser läßt darin jede der Musen klagen über den Verfall ihrer Kunst. So erhebt in der vierten Threnodie „Thalia," die Muse des Lustspiels, (Strophe 6 – 8, Verse 205 – 222) ihre Klagestimme:

Und er, der Mann, den die Natur berief,
Sie selber nachzuahmen und die Wahrheit
Zu künden, spielend, doch gedankentief,
Mein munt'rer Willy, er, mit seiner Klarheit,
Ist stumm seit langer Zeit, und alle Lust
Erstarb mit ihm in jeder frohen Brust.

An seiner Statt macht grober Witz sich breit
Und Narrenkram, den stets ich muß verachten,
Gemeine Zoten, die im Schellenkleid
Von Ringelreimen nach dem Beifall trachten,
Wie nur ein Wüstling ihn dem Stümper zollt,
Der seinen Unflath breit in Reime rollt.

Jedoch der Geist, aus dessen Feder gern
Der süße Honig und der Nektar flossen,
Steht solchem niedrigen Getriebe fern,
Verschmähend diese Brut und ihre Possen.
Er zieht es vor, in Müssigkeit zu leben,
Statt Gold aus solcher Schande zu erheben.

Daß Spenser mit dem muntern Willy William Shakspeare meint, ist von allen vernünftigen Kritikern anerkannt worden, auch geht es aus den analogen Lobpreisungen der nachfolgenden Zeitgenossen hervor, die alle von dem „honig- und nektarsüßen" Shakspeare, ganz wie Spenser in der letztangeführten Strophe, reden. Außerdem gab es um das Jahr 1590 in ganz England keinen Lustspiel- oder Dramendichter mit dem Vornamen William, auf welchen der „muntere Willy" passen könnte, außer Shakspeare. Ehe ich aber auf die Panegyriker unseres Meisters komme, muß ich indessen noch einen Streitpunkt in Bezug auf das Entstehungsjahr des Spenser'schen Gedichts erörtern. Karl Müller-Mylius stellt, ohne den geringsten Beweis dafür vorzubringen, die Behauptung auf, Spenser's „Thränen der Musen" seien im Jahre 1580 geschrieben worden. Spenser selbst setzt sie in das Jahr 1591. Hierfür spricht auch die Dedikationsadresse Spensers, der das Gedicht Alice, der sechsten Tochter des Sir John Spencer widmet, welche in diesem Jahre Ferdinand Lord Strange, den Sohn des Groß-Siegelbewahrers Lord Thomas Egerton, heirathete. Spenser nennt sie in der Widmung: "The right honourable the Lady Strange." Vor 1591 war die Dame aber ja nicht die Lady Strange, sondern noch eine Miß Spencer. Dieser selben Dame widmete fast fünfzig Jahre später Milton seine „Arcades," welches Stück von ihren Enkeln im Hause der Großmutter aufgeführt wurde. Wo nur Herr Müller-Mylius seine Offenbarung vom Jahre 1580 hergenommen haben mag? Uebrigens übersetzt er auch falsch

„ – – – – – whom Nature' self had made
to mock herself"

mit „sichselbst verspotten", statt „selber nachahmen". Eine darartige Uebersetzung steht sogar einem „Karlchen Mießnick" schlecht an; und solch ein Herr will sich zur Beurtheilung Shakspeare's aufwerfen! — — —

Nun zu den „honig- und zuckersüßen" Lobpreisungen der Shakspeare'schen Bewunderer. In einer Epigrammensammlung, welche von einem wenig bekannten Dichter, John Weever, unter dem Titel: "Epigrammes in the oldest Cut and newest Fashion" veröffentlicht wurde: „London gedruckt von N.S. für Thomas Buschele und zum Verkauf in seinem Laden (shop) bei der großen Nordthüre der Paulus [Kirche] 1599 (12 mo.), kommt ein Sonett vor (No. 27 der Sammlung) das in Prosa übertragen lautet:

AD GULIELMUM SHAKESPEARE.

Honigzüngiger Shakspeare, als ich deine Sprößlinge (issues) sah, wollte ich schwören, Apollo sei ihr Vater und kein Anderer. Ihre, wie von Rosenglut angehauchten Züge bekunden sie als im Himmel geboren, und ihre Mutter, so sagt man, sei eine Göttin. Der rosenwangige Adonis mit seinen amberfarbigen Locken und die holde, mit Feuerglut erfüllte Venus,

die ihn zauberisch zur Liebe reizt: die keusche Lukretia im Gewand der reinen Jungfrau, von dem stolzen, lusttrunkenen Tarquin gewaltsam versucht (seeking to prove her), dann Romeo und Richard (mehr Namen weiß ich nicht zu nennen) mit ihrer Zungen Süße (sugared tongues) und anziehenden Schönheit; sag mir, sind das nicht Engel, obgleich sie Heiligkeit nicht offenbaren? Tausend Schwüre geloben ihnen den Gehorsam (subjective duty). Von Liebesfeuer erfüllt sind deine Kinder. Laß sie und werbe aufs Neue um der Musen Huld, daß dir noch mehr solcher Nymphenbrut geboren werde!"

Das Sonett ist aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1597 gedichtet worden, weil bis dahin, außer dem 2. und 3. Theil von „König Heinrich VI." nur die beiden epischen Dichtungen: „Venus und Adonis" und „Lukrezia und Tarquin," sowie die drei Trauerspiele „König Richard II.", „König Richard III." und „Romeo und Juliet" gedruckt waren. Die beiden Theile von Heinrich VI. bekunden nicht die intensiven Flammen der Liebe und Leidenschaft, wie die vier, bzw. fünf in dem Sonett Weevers genannten Dichtungen Shakspeare's. Malone nimmt an, Weever habe dieses Gedicht schon 1595 geschrieben; dann aber müßte derselbe sein Urtheil über „Romeo" und „Richard", die zur Zeit noch nicht gedruckt waren, nach den Aufführungen im Theater abgegeben haben.

Francis Meres in seiner "Palladis Thamia" 1598 gedruckt, schildert Shakspeare und seine Dichtungen mit folgenden Worten; „Wie Euphorbus' Seele in Pythagoras lebte, so lebt die süße, geistvolle Seele Ovid's in dem honigreichen, honigzüngigen Shakspeare. Man überzeuge sich selbst durch seine „Venus und Adonis", seine „Lukretia" und seine versüßten Sonette, welche sich in Händen seiner intimen Freunde befinden." — Diese Sonette wurden erst elf Jahre später gedruckt (1609). Und an einer andern Stelle sagt Meres: „Wie Ovid von seinen Werken redete:

Jamque opus exegi quod nec Jovis ira, nec ignis
Nec poterit ferrum, nec edax abolere vetustas.

(Nun sind vollendet die Werke, die Jovi's Zorn nicht, nicht Feuer,
Nicht das gewaltigste Schwert, nicht die nagende Zeit kann vernichten.)

Und Horaz von den seinigen?

"Exegi monumentum aere perennius" ꝛc.

(Ein Denkmal hab' ich mir gesetzt, das dauernder ist als Erz.)

so spreche ich im Einzelnen von den Werken Sir Philipp Sidney's, Spenser's, Daniel's, Drayton's, Shakspeare's und Warner's."

Im Jahre 1601 erschien ein Bändchen Gedichte von verschiedenen zeitgenössischen Dichtern London's im Druck, unter dem Titel: "Loves Martyr; or Rosalin's Complaint; allegorically shadowing the truth of love, in the constant fate of the Phoenix and the Turtle." Dieses Gedicht war von Robert Chester aus dem Italienischen übersetzt.

Dann folgt noch ein Nachtrag, welcher den selbstständigen Titel führt: Hereafter follow divers Poetical Essays on the former Subject, viz: the Turtle and Phoenix. Done by the Best and Chiefest of our modern Writers, with their names subscribed to their particular Works. Never before extant. – Dieses sind Gedichte von Ben. Jonson, John Marston, Chapman und Shakspeare, von welch letzterem das Lied; "Let the bird of loudest lay" und andere Lieder mit seinem Namen ebenso bezeichnet sind, wie diejenigen von Jonson, Chapman und Marston.

Ich habe an dieser Stelle noch ein Hühnchen mit Herrn Müller-Mylius zu rupfen. Der genannte Herr ist sehr lebhaft in seinen Behauptungen, vergißt dabei aber gern das nähere Studium der Gegenstände, über die er in keckster Weise aburtheilt. So übersetzt er hier "Phoenix and Turtle" mit „Phönix und Schildkröte," ein Beweis, daß er weder das Büchlein selbst, noch eine Kritik, d. h. eine fachmännische Kritik desselben je gesehen hat. Sonst müßte es ihm aus dem Inhalt des Schriftchens ersichtlich geworden sein, daß die „Schildkröte" nur eine sanfte „Turteltaube" war. Die durch Korrumpirung aus Tortoise in Turtle hervorgegangene Bezeichnung für Schildkröte ist neueren Datums und erst nach Shakspeare's Zeit entstanden. Das weiß aber Herr Müller-Mylius nicht, der, wie viele andere unwissende Menschen, ein Wörterbuch zur Hand nimmt und das erste beste Wort niederschreibt, ohne über dessen Bedeutung nachzudenken. Welchen Werth darf man bei solchem Blödsinn auf den Verüber desselben legen? Aber so sind diese Baconiten alle! Den Amerikanern darunter, als einer noch im Werden begriffenen und im Denken ungeübten Nation, verzeihe ich manches, aber einem Deutschen, einem Sohn des Volkes der Denker, der sich obendrein noch mit seiner Schulbildung brüstet und dem Shakspeare diesen Mangel der Schulbildung auftrumpft, lehne ich es entschieden ab, durch die Finger zu sehen. — Diese gedruckten Zeugen während Shakspeare's Lebenszeit werden wohl genügende Beweise sein, daß derselbe wirklich von den Zeitgenossen als der große Dichter anerkannt wurde. Ueberschauen wir die Liste nochmals, so finden wir die Dokumente im Lord Kanzleramt im Bridgewaterhouse; das Zeugniß Edmund Spensers; Francis Meres' Palladis Thamia-Aufsatz; Greene's Groatsworth of wit-Ausfall und Chettle's Kind heart's dream-Entschuldigung; Weever's Sonett; und Chester's Phoenix and Turtle, mit dem Shakspeare'schen Lied im Anhang; — wahrlich hinreichend Zeugen, um auch dem griesgrämigsten Skeptiker zu genügen.

Nun noch einige andere Schriftsteller, die unmittelbar nach dem Tode des großen Dramatikers für ihn Zeugniß ablegten. Shakspeare starb bekanntlich an seinem Geburtstage, den 23. April 1616, zu Stratford am Avon. Bald nach seinem Tode erschien zu London im Druck ein Sonett von

einem nicht sehr bekannten Dichter, Hugh Holland, das ich in einer von mir bearbeiteten freien Uebersetzung hier einfüge:

Auf die Schriften und das Leben des
berühmten Dramendichters
MAISTER WILLIAM SHAKSPEARE.

Die Hände, die den Beifall klatschten, ringet
Sie nun, ihr Briten, Shakspeare ist nicht mehr! —
Er, dessen Dichtergeist so hoch, so hehr,
Daß seines Ruhmes voll die Welt erklinget!

Er, der auf allen Bühnen, leichtbeschwinget,
So oft den Jubel weckte ringsumher;
Der oft gefüllt die Wimpern thränenschwer,
Wo stille Rührung tief zum Herzen dringet:

O Trauerspiel! er mußte uns entschweben,
Er, den Apollo selbst zum Dichter weihte
Und dann als Dichterkönig würdig krönte!

Doch wie sein Lob durch alle Welten tönte,
Wo seiner Schöpfung Werk das Ohr erfreute,
So wird es auch durch alle Zeiten leben.

Dieses Sonett wurde auch in der ersten Folio-Ausgabe der Shakspeare'schen Dramen 1623 wieder abgedruckt, ebenso in der zweiten Folio-Ausgabe. Noch einige andere Zeugnisse aus dieser Zeit müssen übergangen werden, da sie diese Abhandlung allzusehr anschwellen würden.

Wir haben bereits gesehen, daß des großen Meisters Dramen, wenigstens einige derselben im Buchdruck rasch vergriffen wurden. Ob Shakspeare aus der Veröffentlichung seiner Schriften jemals auch nur einen Schilling gelöst hat, ist mir nicht bekannt. Darin besteht ein anderer Irrthum, den die meisten der Baconiten heute begehen, daß sie annehmen, aus den Publikationen damaliger Zeit hätten die Dichter große Einnahmen erzielt, was thatsächlich nicht der Fall war. Soviel wir heute darüber wissen, zahlten die Verleger in jener Zeit keine oder doch nur sehr geringe Honorare: die Dichter mußten sich mit dem Ruhm zufrieden geben, wenn ihre Sachen überhaupt gedruckt wurden. Milton erhielt z. B. drei viertel Jahrhundert später für sein Ms. des „Verlorenen Paradieses" von dem Verleger nur fünf Pfund Sterling (etwa 75 Mark) mit dem Versprechen weiterer £ 5, wenn 1300 Exemplare verkauft würden. So wird berichtet (ob autentisch oder nicht, bleibt sich gleich), daß der Graf Southhampton dem Shakspeare für die ihm dedizirten beiden epischen Gedichte eintausend Pfund Sterling verehrt habe, um den Verlag damit zu bestreiten. Damit wird der Dichter

wohl die Druckkosten zu zahlen vermocht und außerdem noch ein nettes Sümmchen übrig behalten haben. Es war die Mode der Zeit, daß man seine Werke reichen Patronen dedizirte, welche alsdann für die Kosten des Verlags aufzukommen hatten. Neue Auflagen erschienen denn auch von Shakspeare's lyrischen und epischen Gedichten nicht, bis lange nach seinem Tode. Von dem Schauspielhause aber, wo seine beim Volk so beliebten Stücke aufgeführt wurden, wird der Dichter wohl anständige Tantiemen dafür bezogen haben. Vielleicht sind auch die während seiner Lebenszeit gedruckten Stücke von den Theilhabern des „Black Friars" Theater theilweise zum Druck befördert worden, um als Reklamen für ihre Bühne zu wirken.

Nach Shakspeare's Tode erschien, wie gesagt, auch längere Zeit nichts mehr von ihm im Druck, bis im Jahre 1623 zwei seiner Kollegen vom „Black Friars" Theater, John Hemminge und Henry Condell, die nach Richard Burbage's 1619 erfolgtem Tode an der Spitze dieser Bühne standen, eine Gesammtausgabe von Shakspeare's Dramen (36 Stücke) in Folio veranstalteten, die berühmt gewordene erste Folio-Ausgabe. Daß das Unternehmen der Herausgabe eines so umfangreichen Werkes von fast tausend Seiten ein gewagtes war, geht aus dem Vorwort der Herausgeber an die Leser zur Genüge hervor, wo sie ängstlich die Besorgniß ausdrücken, ob sie wohl zu ihren Auslagen kommen möchten? Außerdem suchten sie sich zwei hochstehende Gönner, den Lord Kämmerer Grafen von Pembroke und den königlichen Kammerherrn Grafen von Montgommery, denen sie das Buch dedizirten. Aus der Widmung läßt sich herausdeuten, daß die beiden Lords ihnen die hülfreiche Hand geboten hatten. Dennoch sagen die Herausgeber, sie seien unglücklicher Weise in eine böse Lage gerathen, indem sie von zwei entgegengesetzten Gedanken geplagt würden, Furcht und Unbesonnenheit: Unbesonnenheit, daß sie ein so großes Unternehmen gewagt hätten und Furcht, das Wagniß möge keinen Erfolg haben. Dieses konnte nur in pekuniärer Hinsicht gemeint sein, denn die Herausgeber sind tief überzeugt von dem hohen Werth der Werke Shakspeare's:

„Wir haben sie (die Dramen nämlich) nur gesammelt," heißt es darin, „um dem todten Dichter einen frommen Dienst zu leisten und seinen verwaiſ'ten Sprößlingen (den Dichtungen) Gönner zu verschaffen, ohne Ehrgeiz und Selbstsucht für uns; einzig um das Andenken von einem so würdigen Freund und Genossen, wie unser Shakspeare war, wachzuhalten, indem wir unterthänigst diese seine Dramen Dero edelmüthigen Gunst anvertrauen." Und in dem Vorwort an die Leser sagen sie:

„Diese Schauspiele haben bereits ihre Probe bestanden, sie haben die letzte Berufung überwunden und erscheinen jetzt befreit durch das allgemeine Urtheil des Volksgerichts, mehr als durch gekaufte Empfehlungsbriefe." Und über die Werke selber sagen sie: „Wir bieten sie hier dem Publikum in ihrer unverfälschten Gestalt und vollkommen in allen ihren Gliedmaßen;

und alles Uebrige ganz in ihrer Zahl sowie er sie ausgedacht (conceived) hat; und da er ein glücklicher Darsteller der Natur war, so hat er diese auch in der edelsten Form ausgedrückt. Sein Geist und seine Feder (hand) gingen zusammen, und was er ersann, das äußerte er mit solcher Leichtigkeit, daß wir nur selten einen Strich (blot) in seinen Schriften erhielten. Es ist indessen nicht unsere Aufgabe, die wir bloß seine Werke sammelten und hier | der Welt | übergeben, ihn zu preisen. Das ist eure Sache, die ihr sie leset. Da hoffen wir denn, daß eure mannigfaltige Fassungskraft genug des Rühmenswerthen darin finden wird, euch sowohl anzuziehen, als auch dauernd zu fesseln, denn sein Geist kann so wenig mehr verborgen bleiben, als verloren gehen. Leset ihn deshalb und leset ihn wieder und wieder, und wenn ihr ihn nicht lieb gewinnt, dann seid ihr in der offenbaren Lage, daß ihr ihn nicht versteht. Dann müssen wir euch an andere seiner Freunde empfehlen, welche, wenn es benöthigt, euch leiten werden; und wenn es nicht nöthig, könnt ihr euch selbst und andere leiten — und solche Leser wünschen wir ihm."

Dieses große Werk, das sowohl der Ankerplatz, als auch die Klippe geworden ist, an welchen der ganze Schwarm der Baconiten sich festzulegen versucht und immer wieder ihre Theorien zerschellen sieht, ist eine der größten bibliographischen Seltenheiten geworden, so daß für ein einigermaßen gut erhaltenes Exemplar bestimmt heute der zehnfache Preis bezahlt wird, den die ganze Auflage ursprünglich herzustellen gekostet haben mag. Fünf hundert Pfund Sterling wird als ein mäßiger Preis betrachtet. Und in diesem Buch, das auch in einem verkleinerten faksimilen Nachdruck in Oktav erschienen ist, findet sich nun, neben den Herausgebern, noch eine Reihe zeitgenössischer Zeugen, Freunde und Bekannte Shakspeares, die den hingeschiedenen Dichter als den Verfasser der hier gedruckten Dramen identifiziren. Es sind außer dem bereits genannten Hugh Holland, dessen Sonett, wie bemerkt, darin wieder abgedruckt wurde, noch drei der bekanntesten Dichter Englands zu Shakspeares Zeit, die den großen Meister in poetische Widmungen verherrlichen. Ich will sie hier, in eigenen von mir verfaßten Uebersetzungen, einzeln vorbringen. So singt Leonard Digges:

Dem Andenken des verstorbenen Dichters
MAISTER WILLIAM SHAKSPEARE.

So haben endlich liebreich die Genossen
Der Welt die Meisterwerke dargebracht,
Die, edler Shakspeare, deinem Geist entflossen,
Und ewig blühen nun in stolzer Pracht,

Nun lebst du fort im Buch von dir gedichtet,
Wenn längst die Winde deinen Staub verweht,
Wenn Erz und Stein der Zeitenzahn vernichtet
Und wenn dein Stratford Denkmal nicht mehr steht.

Wenn einst die Nachwelt nur mit Widerwillen
Das Neue liest und keine Wunder schaut,
Dann werden deine Verse rasch die Grillen
Verscheuchen wem noch hoher Geist erbaut.

Du strahlest dann erneut in deinen Ehren
Und lebst, ein ewig junger Dichterheld!
Dein Buch wird Rost und Feuer nie verzehren;
Stets siegst du, Shakspeare, auf dem Dichterfeld.

Unmöglich läßt die Leidenschaft sich heft'ger
Noch schildern, als sie deine Julia zeigt
Und Romeo; kein neuer Geist malt kräft'ger
Den grimmen Haß, der Hamlet überschleicht.

Nein, nimmermehr kann ich es denken, glauben,
Daß todt du seist, daß je du wirst vergehn,
So lange sie uns nicht den Schauplatz rauben,
Wo deiner Muse Kinder auferstehn!

So lange wir nicht eine Szene schauen,
Die stolzer ist, als sie dein Römer spricht,
So lange wird dies Buch die Welt erbauen,
So lange, großer Shakspeare, stirbst du nicht!

An Digges reiht sich John Marston an, ein Zeitgenosse und Rivale Shakspeare's, sowohl als Schauspieler wie als Dramendichter. Marston ist Verfasser der auch in Deutschland zur Zeit öfters aufgeführten Tragödien: „Antonio und Mellida" und „Sophonisbe," sowie des damals beliebten Lustspiels, „Die Malkontenten," und mit Jonson und Chapman zusammen hat er an der Bearbeitung des Volksstückes, "Eastward ho!" Antheil. Er gehörte nicht der „Black Friars" Truppe, sondern dem "Curtain Theatre," bzw. der Schauspielertruppe des Lords Worcester an, war also ein entschiedener Nebenbuhler des großen Meisters. Trotzdem zollt er diesem in folgenden von mir frei übersetzten Versen den hohen Tribut, wie nur der wahre Künstler ihn dem Künstler darbringt.

Dem Andenken
Meister William Shakspeare's.

Verwundert waren wir, daß du so bald,
O Shakspeare, mußtest von den Brettern scheiden,
Zur Probe eilen in das Grab so kalt,
Wo du hinfort der Bühne Spiel sollst meiden.

Sie sagen, du seist todt! Doch hier erblicken
Wir dich in deinen Werken neuerstanden,
Um ewig frisch die Menge zu entzücken! —
So machst auch du des Todes Werk zu Schanden.

Sie sagten, du seist todt! — Nur Spieler Art! —
Das Volk begierig noch dem Helden lauschet,
Der abtritt, um — wird ihm die Gunst bewahrt —
Neu aufzutreten, wenn der Beifall rauschet.

Der Held kann sterben und kann dennoch leben,
Um eine neue Rolle darzustellen:
Du sankst in's Grab — hier sehn wir dich erheben,
Und hören den Applaus zum Donner schwellen.

Und schließlich tritt auch der bedeutendste Rivale Shakspeare's, einer der größten Dichter Englands und seit 1606 von König Jakob I. zum Hofpoeten gekrönte Ben. Jonson, der von Jugend auf mit unserm großen Dramatiker befreundet war, als sein Ruhmredner mit folgender herrlichen Ode auf ihn in die Schranken, die der Folio-Ausgabe vorangedruckt steht:

Dem Andenken meines geliebten Freundes,
des Dichters

MR. WILLIAM SHAKSPEARE.

Und was er uns hinterlassen hat.

Nicht Neid zu wecken, Shakspeare, deinem Namen,
Vermag ich nach Verdienst im engen Rahmen
Wohl deinem stolzen Ruhm gerecht zu werden,
Den billig dir die Fama lieh auf Erden?
Ich muß bekennen, deine Werke sind
So groß, daß sie kein sterblich Menschenkind
Und keine Muse je vermag zu preisen
Gebührend in des kühnsten Liedes Weisen! —

Wahr ist's und alle Welt hat es bejaht!
Doch diese Wege sind wohl kaum der Pfad,
Auf welchem man den Ruhm, den wahren, sucht,
Weil albernste Unwissenheit die Frucht
Auch hier mag ernten so von ungefähr,
Wenn sie umtappend wandelt hin und her;
Auch blinde Gunst, Anhänglichkeit, die nie
Nach Wahrheit strebt, durch Zufall oft trifft sie;
Selbst schlaue Falschheit, die wohl scheint zu loben,

Hat gern der Spinne tödtend Netz gewoben:
So nur beschmutzt das Lob der feilen Dirne
Des tugendhaften Weibes keusche Stirne.
Du doch, o Shakspeare, bist gefeit, erprobt,
Wie auch die List, die falsche, dich umtobt!

So will ich denn beginnen meinen Sang:
Du Seele des Jahrhunderts, dem der Klang
Des Beifalls stets von allen Lippen tönet,
Steh auf, mein Shakspeare! du mit Ruhm gekrönet,
Du Wunder uns'rer Bühne! Nicht erheben
Will ich an Chaucers Seite dich; nicht neben
Beaumont und Spenser will ich, Held, dich betten;
Ich räume, deinen hohen Werth zu retten,
Ein eignes Piedestal dir ein: du bist
Ein Monument auch ohne Schaugerüst
Und ohne Grabmal, denn du lebst noch immer!
Du lebst, so lange deiner Werke Schimmer
Die Welt erleuchtet, lebst so lange wir
Noch sinnige, verständ'ge Köpfe haben,
Die deine Schriften lesen und dann dir
Mit Lob vergelten deines Geistes Gaben!

Auf daß ich dich nicht so, mein Held, bedränge
Und mit ungleichen Musen dich vermenge,
So sei mein Urtheil, wohlgereift an Jahren,
Nur mit verwandten Meistern dich zu paaren:
Ich will deshalb bekennen frei und offen,
Weit hast du unsern Lilly übertroffen
Und unsern lust'gen Kyd, den Alles preis't,
Und unsers Marlowe kühnen Dichtergeist.

Schwach war, gern ich gesteh's, nur dein Latein,
Dein Wissen auch im Griechischen nur klein;
Drauf dich zu preisen will ich drum nicht wagen.
Doch weck ich Aeschylos in unsern Tagen,
Und Sophokles, Euripides auf's Neu
Und Seneca, Paccuvius ohne Scheu
Dir zum Vergleich, hör von des Kothurn Tritte
Die Bühne zittern, seh des Sokkus Schritte
Mit Grazie auf den leichten Brettern schweben,
Dann, Meister, kannst du stolz dein Haupt erheben
Und mit den eitlen Griechen leicht dich messen
Und selbst das stolze Rom wird dann vergessen!

Triumpf, Britannia! denn du nennst dein eigen
Ihn, dem Europa's Bühnen Huld erzeigen
Vor allen Andern ohne Widerstreiten:
Er lebte seiner Zeit für alle Zeiten!

Noch standen alle Musen in der Blüte,
Da kam er, ein Apoll, uns das Gemüthe
Frisch zu erwärmen, oder wie Merkur,
Zu wecken die verzauberte Natur,
Die angekettet lag in finsterm Bann:
Hell jauchzte sie, als er den Sieg gewann!
Wie war sie stolz auf was sein Geist ersonnen;
Sie trug erfreut das Kleid von ihm gesponnen:
Das hatte Fäden reich von Gold und Seiden,
War fein gewoben, um sie hehr zu kleiden,
Und jetzt will ihr kein andrer Prunk behagen;
Sie mag nur solchen Schmuck hinfüro tragen.

Der schneid'ge Grieche, Aristophanes,
Terenz, des feinen, heit'rer Schauprozeß,
Des witz'gen Plautus lustige Gespinnste
Sind nun veraltet, sind vergang'ne Künste,
Denn die Natur versagte hier die Gunst.
Doch ist Natur nicht alles. Auch die Kunst,
Mein edler Shakspeare, fordert ihren Theil,
Und was der Dichter schafft, das findet Heil
Allein in seiner Kunst. Nur dem gedeiht
Die süße Frucht, der nicht die Mühe scheut,
Sie sorgsam zu erziehn. Und soll ihm leben
Der hingegoss'ne Vers, so muß er streben,
Wie du es hast gethan, den glühen Stahl
Im Schweiß zu schmieden, den der Musen Wahl
Auf seinen Amboß warf; er muß ihn drehen
Und sich mit ihm, soll stolz das Werk erstehen,
Das er erschafft, sonst ist sein Ruhm verloren:
Der Dichter wird gemacht, nicht bloß geboren.

Das warest du! Schau wie dein Angesicht
Lebt in dem Kinde, lebt in dem Gedicht!
Es sprosset fort in Zukunft das Geschlecht
Von Shakspeare's Geist so herrlich und so recht,
Wie er es wohlgeschult in Glieder stellte,
Als ob sein Speer aus jeder Reihe schnellte
Mit wucht'ger Kraft auf die Unwissenheit,
Die gern sich macht mit blödem Dünkel breit.

O süßer Schwan vom Avon! Welch ein Blick
Wär's, kehrtest du nur einmal noch zurück
Und regtest deine Schwingen wie zuvor,
Die ganz erfüllten Aller Aug' und Ohr',
Die Herzen auch der Kön'ge Beß und James
Hier an den frohen Ufern unf'rer Thames!
Doch nein! ich seh dich hoch am Firmament,
Ein strahlend heller Stern, der ohne End'
Als erster Dichterstern hinfüro glänzt,
Von klein'ren Sternen huldigend umkränzt.
So leuchte fort bis in die fernsten Zeiten,
Hier zornerglüht und dort in stiller Pracht,
Wie sich die Bretter, die die Welt bedeuten,
Erheben bald, bald sinken tief in Nacht.
Die hehre Schaustatt doch verödet nicht,
So lange ihr noch strahlt dein Zauberlicht.

Noch einer weiteren Hindeutung auf Shakspeare als den Dichter der unter seinem Namen bekannten Dramen muß ich hier gedenken, weil sie über die Entstehungszeit des „Hamlet" Licht werfen könnte. John Paine Collier, der unermüdliche Shatspeareforscher, veröffentlicht in seiner Biographie des Meisters vom Avon, in einer Anmerkung, das nachfolgende an und für sich unbedeutende Epitaphium auf den Tod des Tragöden Richard Burbage, welcher im März 1619 starb, und der berühmteste Darsteller der Rollen des Hamlet, Richard III., Lear, Othello, Macbeth ꝛc. war, die Shakspeare ausdrücklich für ihn geschrieben haben soll. Dieses Epitaphium sei, wie Collier vermuthet, von Thomas Jordan verfaßt worden und befindet sich in einer handschriftlichen Gedichtsammlung im Britischen Museum. Es lautet:

RICHARD BURBIGE AS HAMLET.

Dicke Burbige, that most famous man,
That Actor without peare,
With this same part his course began
And kept it many a yeare.
Shakspeare was fortunate, I trow,
That such an Actor had;
If we had but his equal now
For one I should be glad.

(Richard Burbage als Hamlet.

Dick Burbage, der berühmte Mann,
Schauspieler ohne Gleichen,

Mit dieser Rolle er begann —
Sein Glanz wird nie erbleichen!
Shakspeare war glücklich seiner Zeit —
Er fand in ihm den Helden:
Wie wär ich froh, könnt ich auch heut
Von seines Gleichen melden!)

Beruht die Andeutung, daß Richard Burbage mit der Rolle des „Hamlet" seine schauspielerische Laufbahn begonnen hat, auf Thatsache, so muß Shakspeare den „Hamlet" bereits vor dem Jahre 1589 gedichtet haben, weil damals Richard Burbage schon der berühmteste Tragödiendarsteller des „Black Friars" Theaters war. Er erscheint auf der Bittschrift vom November jenen Jahres als der zweite in der Reihe der Theilhaber und "Her Majesty's poor players" des genannten Theaters.

Das bringt uns wieder zu der anderen Frage zurück, ob der „Hamlet" nicht unter dem Namen „Hamnet" bereits vor 1585 geschrieben war? — Dann wäre ja die Namensfrage von Shakspeare's Kindern auch gelöst. Gedruckt wurde „Hamlet" erst im Jahre 1603, aber bereits zehn Jahre vorher (vielleicht schon früher) führten englische Schauspieler in Deutschland die „Komödie von einem Königssohn in Dänemark" des öfteren auf. Ob nicht vielleicht auch Shakspeare zu der englischen Schauspielertruppe gehört haben mag, die im Jahre 1585 am dänischen Hofe zu Kopenhagen spielte? †††)

Doch zurück: Es ist eine stattliche Anzahl Zeugen, die ich vorführte, die alle zu Shakspeares Zeit in London lebten, zum Theil viele Jahre lang mit ihm innig befreundet und alle mit den damaligen Dichtern der englischen Hauptstadt und ihren Werken wohl vertraut waren. Sollten diese alle und zwar so lange und unausgesetzt von einem solch ungeheuern Plagiator, der eine ganze Bibliothek ihnen vor der Nase drucken ließ und dafür gefeiert wurde, hinters Licht geführt worden sein? Das anzunehmen, dazu gehört ein starker Glaube, ein fanatischer Aberglaube, der Glaube eines Tollhäuslers!

---

5. Francis Bacon, Lord Verulam.

Ist auf der andern Seite auch wohl ein einziger Zeuge unter den Zeitgenossen zu entdecken, der von und für Bacon *als Dichter* das Wort redet? Ich habe keinen finden können und die Baconiten haben bis jetzt ebensowenig einen namhaft gemacht, der von dem großen Philosophen *als Dichter* auch nur das leiseste Wörtchen hat fallen lassen. Ich

besitze Bacon's sämmtlichen Werke in der vorzüglichen Ausgabe von Spedding und habe sie fleißig gelesen. Sie sind vorwiegend in der lateinischen Sprache verfaßt und bekunden, daß Bacon sich an den alten Klassikern der Philosophie geübt und diese ausgiebig verwerthet hat, zum Theil durch Wiedergabe ganzer, nur wenig abgeänderter Abhandlungen. Mit Ausnahme der herangezogenen Stellen aus den Alten und einigen der neulateinischen Dichter, habe ich nicht den geringsten Zug von Poesie darin gefunden und was den Humor anbetrifft, der bei Shakspeare so reich sprudelt, Bacon's Schriften zeigen auch nicht die entfernteste Spur einer witzigen Ader. Selbst die in der "Resuscitatio" aufgeführten Apophthegma's haben bei allem witzigen Inhalt doch eine steife, trockene, man möchte sagen kalte, nüchterne Gestalt. Nimmt man das von der Frau Potts aufgefischte "Promus" auch als ursprünglich an, so beweist das ebensowenig eine poetische Anlage Bacon's, denn die darin enthaltenen Stellen und Sprüche dürften wohl kaum als eigene Gedanken betrachtet werden, mindestens nur zum geringsten Theil als *seine eigenen*. Was nun die daraus hervorgehobenen Parallelstellen mit denen Shakspeares anbetrifft, so muß man sie, sofern sie nicht den gedachten Klassikern und einigen wenigen Zeitgenossen entstammen, einfach als dem großen Dramendichter entlehnt betrachten. Man nimmt in litterarischen Streitfragen bezüglich der Autorschaft gewöhnlich an, daß die zuerst gedruckten Sachen die Originale und die späteren die Plagiate sind, es sei denn, daß schlagende Beweise für das Gegentheil geliefert werden, und diese Beweise hat der Letzte zu erbringen.

Während nun die streitigen Werke Shakspeare's von 1593 an im Buchdruck mit seinem Namen erschienen, ohne auch nur den geringsten Einwand von Seiten Bacon's, finden wir vor dem Erscheinen der erwähnten Folio-Ausgabe von Shakspeare, gegen welche Bacon ebensowenig Einsprache erhob, nur wenige Sachen von diesem gedruckt.

Die Fabelei von den politischen Rücksichten, die Bacon veranlaßt hätten, seinen Namen als Dichter geheim zu halten, ist durchaus lächerlich, denn die Fragen, um die es sich in „Richard II. und Heinrich IV. handeln sollte, waren längst beseitigt und Graf Esser und Cecil Lord Burleigh, sein eigener Oheim, deren Rache er fürchtete, wie die Fabulanten behaupten, waren im Jahre 1623 beide schon fast ein Vierteljahrhundert todt; und außerdem konnte Bacon damals jede Rücksicht fallen lassen, denn er bekleidete seit Mai 1621 kein Amt mehr. Und Shakspeare, dessen Namen die genannten Dramen trugen, ist ja auch niemals deswegen belästigt worden. Zu allem Ueberfluß wurden diese staatsgefährlichen Dramen im „Black Friars" Theater mit großem Beifall aufgeführt, ohne daß der Kanzler Burleigh oder eine andere öffentliche Behörde dagegen Einsprache erhoben hätten. Wenn sie so staatsgefährlich waren, so würde man ihre Aufführungen doch weit eher unterdrückt haben, als ihre Publikation, die ja auch nicht

verboten wurde. Die Folio Ausgabe der Dramen hätte gar dem Lord Bacon, dem geächteten Privatmann, die schönste Gelegenheit geboten, seine Autorschaft geltend zu machen. Das wäre eine glückliche Genugthuung für ihn gewesen. Aber nein, er schwieg still, aus dem guten Grunde: es waren nicht seine, sondern Shakspeare's Werke. Doch jetzt zu den bis dahin gedruckten Schriften Bacons. Diese erschienen in chronologischer Reihe wie folgt:

1597. Essays. — Darunter "The Colour of Good and Evil" und "Meditationes Sacra." — Ein Werk: "Temporis partus maximus," sagt man, sei verloren gegangen.

1604. Apology. — Ein Büchlein, worin Bacon sein perfides Vorgehen in dem Essex-Prozeß, seine erheuchelte Freundschaft für den Lord, sowie den bekannten, von Bacon gefälschten Briefwechsel seines Bruders, Anthony Bacon mit Essex, vertheidigt. — Im gleichen Jahr erschien sein Buch: "Advancement of learning," welches er dem König Jakob widmete, um sich bei diesem einzuschmeicheln.

1607. Cogito et visa.

1609. In felicem memoriam Elizabetha. — Eine Lobrede auf die verstorbene Königin.

1609. De sapientia veterum.

1609. Redargutio Philosophiarum. — Eine satyrische Abhandlung gegen die Vergötterung vieler Philosophen, die er spöttisch die „Götzen des Theaters" nennt, dadurch auch zugleich seine Verachtung des Schauspiels kundgebend.

Alle diese Schriften sind nur kleine Sachen (das "Advancement of learning" ausgenommen), die zusammen kaum einen respektabelen Oktavband füllen. Dann erschienen und zwar nach Shakspeare's Tode:

1620. "Novum Organum." — Und erst nach dem Erscheinen von Shakspeare's Folio Ausgabe, sein anderes Hauptwerk:

1623. "De dignitate et augmentis scientiarum." — eine Uebersetzung und Erweiterung seiner "Advancement of learning." — Nur drei kleine Schriften Bacon's erschienen noch vor dem Druck der ersten Folio Ausgabe Shakspeare's:

1622. "The History of the Raigne of King Henry VII."

1622. Historia Ventorum. — Dies Büchlein ist Theil eines von Bacon begonnenen aber unvollendeten naturgeschichtlichen Werkes: "Historia Naturalis et Experimentalis ad Condendam Philosophiam."

1623. Historia Vitae et Mortis. —

Diese drei Werke Bacon's werden als lange nach Shakspeare's Tode verfaßt angegeben, und dem Entstehen nach in die Jahre ihres Druckes gesetzt. Die mannigfaltige Studienthätigkeit des Philosophen aber, der seine zahlreichen Schriften entstammen, hat unbedingt, neben den Berufsgeschäften, seine ganze Lebenszeit in Anspruch genommen, daß ihm zum Dienst der Musen kein Tag übrig blieb.

Ich habe vorhin geäußert, daß bei Bacon kein poetischer Zug zu finden sei. Das schließt aber nicht aus, daß er auch einen Versuch auf diesem Gebiete gemacht hat, und in der That gibt es ein paar Proben dieser Art von ihm. So veröffentlichte Bacon im Jahre 1625 gereimte Uebertragungen von sieben der Psalmen, welche er seinem Freund, George Herbert, dedizirte. In der Widmung erklärt Bacon, daß er sie während einer Krankheit verfaßt habe, was die Zeit der Entstehung in das Jahr 1624 bringt, als Bacon längere Zeit krank war. Wenn man aber diese Bacon'schen Reimereien, Dichtungen kann man sie nicht nennen, durchliest, welch ein prosaischer Wust tritt einem da entgegen. Hier eine Strophe aus dem 12. Psalm:

Now for the bitter sighing of the poor,
The Lord hath said, I will no more forbear
The wicked's kingdom to invade and scour,
And set at large the men restrain'd in fear. u. s. w.

und ein paar Strophen aus dem 137. Psalm, der von vielen andern Dichtern in schwungvollster Weise bearbeitet wurde:

When as we sat all sad and desolate,
By Babylon upon the river's side,
Eas'd from the tasks which in our captive state
We were enforced daily to abide,
Our harps we had brought with us to the field,
Some solace to our heavy souls to yield.

But soon we found we fail'd of our account
For when our minds some freedom did obtain,
Straightways the memory of Sion Mount
Did cause afresh our wounds to bleed again;
So that with present griefs, and future fears,
Our eyes burst forth into a stream of tears.

As for our harps, since sorrow struck them dumb,
We hang'd them on the willow - trees were near;
Yet did our cruel masters to us come,
Asking of us some Hebrew songs to hear:
Taunting us rather in our misery,
Than much delighted in our melody." u. s. w.

Welch langgestreckte, prosaische Wüste starrt uns da in Reimen entgegen! Und der Mann, der solche Prosa in Versen schrieb, sollte früher die glühenden, von lauter Bildern und Metaphern der herrlichsten Art angefüllten Dichtungen Shakspeare's verfaßt haben, die noch obendrein in ihrer meisterlichen Kürze und scharfen Gliederung alle andern Dichterwerke überstrahlen? Das glaube wer mag! — Die beiden andern dem Bacon zugeschriebenen Dichtungen, ein Sonett und eine sog. Paraphrasirung eines griechischen Spruches von Plato sind kaum besser, doch werden beide als Bacon'sche Erzeugnisse stark angezweifelt. Man kann sie indessen ebensowohl hingehen lassen, denn irgend einem Prosaisten möchten wohl solche Verse gelingen, die weit unter der Mittelmäßigkeit stehen. Ich bleibe also dabei, daß Bacon keinen Tropfen dichterischen Blutes in seinen Adern hatte.

Betrachtet man den Lebensgang Bacon's, so hat man noch viel weniger Ursache, ihn für den Verfasser der Shakspeare'schen Dramen zu halten. Bacon war bis zum Tode der Elizabeth nur Advokat und zwar ein bedeutender, das kann ihm Niemand absprechen. Er schrieb während dieser Zeit zwar einige juristische, staatswissenschaftliche und philosophische Abhandlungen, um sich durch Hervorhebung seiner Gelehrsamkeit bei der Königin einzuschmeicheln, allein das scheint ihm nicht besonders geglückt zu sein. Während dieser Zeit hatte er beständig mit Schulden zu kämpfen, die ihn stets in Aufregung hielten. Erst nach dem Tode der Elizabeth erhielt er von König Jakob ein Regierungsamt und stieg dann rasch in der Gunst des Königs, dem gegenüber er sich außerordentlich servil zeigte. Seine Schuldenlast konnte er aber immer noch nicht bewältigen und mehrmals wurde er mit dem Schuldgefängniß bedroht. Im Jahre 1617 stieg er auf den Gipfel seiner politischen Größe, indem ihn der König zum Groß-Siegelbewahrer und ein Jahr später zum Lord-Kanzler erhob und ihm den Rang eines Baron von Verulam verlieh. Auf der höchsten Sprosse der glänzenden Leiter angelangt, begann aber auch schon sein tiefer Sturz. Bacon war einer der Richter der Kings Bench gewesen und seit mehreren Jahren Mitglied des Parlaments. Plötzlich wurde gegen ihn die Anklage erhoben, er habe sich als Richter bestechen lassen, was Bacon energisch leugnete. Dann folgten noch eine zweite und dritte und vierte Anklage, gegen welche er aufs Heftigste protestirte. Schließlich wurden diese Anklagen so stark, daß das Parlament eine Kommission behufs Untersuchung der Klagen einsetzte, welche im Winter 1620 – 1621 auch die vollgültigen Beweise von der Schuld Bacon's beibrachte, worauf dieser, von allen Seiten in den Schlingen verstrickt, ein vollständiges Geständniß sämmtlicher gegen ihn vorgebrachten Anklagen (28 an der Zahl) ablegte und um Gnade flehte. Das Parlament verurtheilte ihn dann zur Zahlung einer Strafsumme von £ 40,000, Gefangenhaft im Tower auf Lebenszeit oder nach Gefallen des Königs und zur Entkleidung von allen Aemtern, nebst dem Verbot, je wieder einen Sitz im Parlament oder auf der Richterbank einzunehmen. König Jakob, dem ge-

genüber sich Bacon stets als ein williges Werkzeug erwiesen hatte, begnadigte ihn, soweit es die Strafsumme betraf, entließ ihn nach zwei Tagen, die er im Tower zubrachte, von der Haft und setzte ihm eine Privat-Pension von jährlich £ 1200 aus. Diese Pension unterhielt ihn, denn seine Schulden hatte er immer noch nicht und hat sie im Leben nicht getilgt. Die letzten fünf Jahre (er starb 1626) brachte er, von der Welt abgeschlossen, mit philosophischen Studien zu, und dieser Periode verdanken wir seine großen Werke.

Nach dem so geschilderten Lebensgang Bacon's ist es wohl kaum anzunehmen, daß der Mann, der so tief im Strudel der Politik und so sehr im heißen Wasser ewiger Geldnoth saß, auch noch Dramen und lyrische und epische Gedichte schreiben konnte, er, der sogar in seiner **Redargutio** über die Theater loszog und auf die „Götzen der Bühne" schimpfte. Ich bewundere die Schriften Bacon's, d. h. seine philosophischen Werke, aber seinem Karakter habe ich nie Achtung abgewinnen können. Da sinken denn auch seine sog. Parallelen tief hinab, bis in die geheime Werkstätte der Plagiatoren, denn ein Mann der sonst unehrlich ist, der einen ganzen Briefwechsel fälschte, wird in Bezug auf Aneignung fremder Geistesprodukte nicht besonders skrupulös sein. Man möchte ja bei der großen Gelehrsamkeit Bacon's seine sonstigen Schwächen wohl gern übersehen, aber die thörichten Baconiten, die in der rüdesten Weise über Shakspeare urtheilen, ihn einen ungebildeten Burschen, einen Schlächterjungen, Stallknecht, Trunkenbold, einen Dieb nennen und mit noch hundert andern gemeinen Ausdrücken seinen Namen verächtlich zu machen suchen, zwingen einem förmlich, auch die Kehrseite der Medaille zu zeigen.

---

6. Schluß.

Daß die dramatische Poesie Shakspeare's und seiner Zeitgenossen während der Puritanerherrschaft in Verfall gerieth, ist bekannt genug. Auch später noch und bis gegen dieses Jahrhundert hin galt die Shakspeare'sche Richtung des Dramas als eine verkehrte, als eine rohe Poesie vergangener Zeiten. In England war sie bis zur Regierung Georg's II. verpönt, und es nahm die Kunst eines Garrick und seiner Genossen, sie wieder zu Ehren zu bringen, aber erst dann, als man schon in Hamburg und andern Orten Deutschlands angefangen hatte, ihn in deutschen Uebersetzungen aufzuführen.

Fassen wir nun im Geist die folgende Parallele. Gesetzt im Jahre 2050 träte eine neue Delia Bacon auf, mit dem Ruf: Schiller ist nicht der Au-

tor der unter seinem Namen bekannten Dramen, er hat die Manuskripte dieser Dramen, die von Immanuel Kant geschrieben wurden, diesem entwendet und unter seinem Namen veröffentlicht. Er, der würtembergische Feldscheer, der von der Karlsschule fortlief und nie besondere philosophische und dramatische Studien gemacht hatte, konnte unmöglich der erlauchte Geist sein, dem diese gedankenreichen Werke entflossen sind! — Und dann käme eine neue Mistreß Potts und klaubte aus den Werken Kants Tausende von Sätzen heraus, die sie neben parallelen Stellen in den Schiller'schen Dramen drucken ließe, und wieder würde ein neues Halloh erschallen: Seht ihr es, daß Kant der wahre Schiller ist! — Selbst ein anderer Donnelly möchte auferstehen und sein heureka schreien, ich habe es gefunden! Kant hat ein Kryptogramm in die Dramen eingewoben, worin er der Nachwelt verkündet, daß er der Verfasser der Wallenstein-Trilogie, des Tell, Don Karlos, Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, ꝛc. ꝛc. sei. Und aus den Schiller'schen Dramen brächte er dann die Worte heraus: „Imanuel Kant, des Gottlob und der Johanna Kant Sohn" — jedes dieser Worte läßt sich in Schillers Werken finden — und dann braucht er bloß hinzuzufügen, wie unser Donnelly es thut: „hat diese Dichtungen geschrieben". Lachen Sie nicht, verehrte Anwesende, denn gerade so machen es Donnelly und seine Nachbeter heute in Bezug auf Shakspeare.

Und ganz zum Schluß möchte noch ein neuer Orville W. Owen kommen mit einer sogenannten Chiffre Erzählung, die er aus Schiller's Dramen und Dichtungen zusammenflickt, und der sich damit an „die Dummen" wendet, die dann ebensowenig „Alle" geworden sein werden, wie sie auch heute „nicht Alle werden wollen" und der ihnen dann ein Märchen vorplappert, daß Schiller nicht der Sohn seiner Eltern, sondern des Herzogs von Würtemberg und dessen Geliebte, Franziska von Hohenheim, sei; und er möchte ihnen noch allerlei gereimte und ungereimte Sachen vorwälschen, daß seine Leser ordentlich Gänsehaut davon bekommen, und die Schafe zu blöcken und die Gänse zu schnattern anfangen. Ich erinnere mich, daß ich vor Jahren einmal von einem Schauspieler eine der gemeinsten Zoteteien habe vortragen hören, die aus lauter Versen zusammengesetzt war, dem „Wilhelm Tell" Schiller's entnommen, ohne auch nur ein einziges nicht dem „Tell" entlehntes Wort hinzuzufügen. Nach der Theorie Owen's und Donnelly's und ihrer Anhänger müßte demgemäß das herrliche, durchaus keusche Drama Schiller's eine scheußliche Zote sein, weil sich von unsläthigen Menschen eine solche Unsläthereі daraus konstruiren ließ. Ich habe mich seiner Zeit über jene Gemeinheit sehr geärgert, und bin dem betreffenden Komödianten nie mehr in die Bude gekommen.

Was ich Ihnen hier vorgeführt habe, ist die ganze Geschichte der Bacon contra Shakspeare Streitfrage, wie sie in einzelnen thörichten Köpfen bisher gespukt hat. Die Thoren haben damit weder Shakspeare aus der Welt verbannt, noch seinen Lorbeerkranz ihm rauben können, den sie

einem Andern aufs Haupt setzen möchten, der ihn weder verlangt hat, noch ihm gebührt. Sie haben das ebensowenig fertig gebracht, wie die Wolfianer seinerzeit es fertig gebracht haben, den Homeros zu vernichten. Auch in künftigen Jahrhunderten wird Shakspeare als der erste Dichterstern des Dramas glänzen und von allen für erhabene Poesie eingenommenen Gemüthern aller Zeiten anerkannt und gefeiert werden.

Nachtrag zu Seite 32.

Vorstehende Abhandlung war längst geschrieben und zu den angegebenen Vorträgen benutzt worden, auch der Schriftsatz bereits in Platten zum Drucken fertig, als mir die „Shakespeare-Studien" von Friedrich Theodor Vischer (1899 gedruckt) in die Hände fielen. – In Vischer's Einleitung (über die Sonette, I, 133–134) finde ich nun eine Streitfrage erörtert in Bezug auf die Widmung der Sonette an "Mr. W. H., To the onlie begetter of these insuing Sonnets", mit der Frage, wer dieser W. H. sein könne? – Vischer meldet, daß Bright, Boaden, Brown 2c. auf William Herbert gerathen hätten, wohingegen Drake, Gervinus, Massey, Kraus u. A. Henry Wriothesly, den Grafen von Southampton, darin vermuthen; Elze und Samuel Neil glaubten, Shakspeare's Schwager, William Hathaway, sei damit gemeint. Von einem solchen William Hathaway habe ich jedoch nirgends etwas gehört.

Ich glaube einen weit passenderen Namen für diesen W. H. gefunden zu haben, nämlich William Harvey, den berühmten Arzt und Physiker. Dieser hatte in Italien (Padua) unter Fabrizius ab Aquapendente studirt, und war bereits 1602 nach England zurückgekehrt, vielleicht schon früher. – Dann wird uns auch "the onlie begetter (d. h. Anreger) of these sonnets" klar. Harvey wird in Italien die Sonette des Petrarca und anderer Dichter kennen und schätzen gelernt und Shakspeare, der schon früher Sonette dichtete, zum weiteren Dichten animirt haben. Außerdem finden wir dann auch, wo Shakspeare seine tiefen Kenntnisse in der Physiologie geschöpft hat, die ein so geheimnißvolles Räthsel um den Dichter vom Avon gewoben haben, besonders die Stelle im „Coriolan", wo Shakspeare der von Plutarch eingeflochtenen Fabel von der Rebellion der Glieder gegen den Magen damit erweitert, daß er noch den von Harvey entdeckten „Kreislauf des Blutes" hinzufügt, worüber Harvey kurz nachher seine epochemachenden Vorlesungen hielt (1615 oder 1619). Der „Coriolan" wurde von Shakspeare, wie allgemein angenommen wird, im Jahre 1610 geschrieben. Ein Jahr früher erschienen die dem W. H. dedizirten Sonette im Buchdruck.

Anmerkungen.

*) Spedding's Ausgabe von Bacon's Werke, XIII, S. 263.

**) Eine englische Ueberſetzung des Ovid war damals in London erſchienen: ſollte Shakſpeare nicht ſeine Sätze hier entlehnt haben, ohne an Bacon, mit dem er vielleicht nicht einmal bekannt war, zu denken?

***) Hier ein kleines Beiſpiel, wie Owen den (elf Jahre alten) König Eduard reden läßt: Nachdem der Fabulant die Geburt des Kindes und deſſen verſuchte Ertränkung in einem Teich ſeitens der Lady Anne geſchildert hat, läßt er den jungen König ſeine Schweſter folgendermaßen anreden: (Seite 120.)

" . . . . . .

The heart that could conceive
This pretty blossom's death
Is a gross false one.
From a beast in a pen take his young ones,
And see what effect it will cause.
Tigers, dragons, wolves and bears
Will by natures law slay and eat up the man
That robs them of their young;
But our sister
Is to this law of nature corrupted
By indulgence; and when great minds
Through lust or benumbéd wills
Refuse the moral laws
Of nature and of nation,
And persist in doing wrong,
As it is known she before hath done,
When for some twelve or fourteen moonshines
Our great father, Henry the Eighth,
For her abomination with a tawny Moor
Turned her off and required her to live in oblivion.
For was she not even then
Given to all fleshly lust,
And so poured forth in sensual delight
That all regard of shame
And meet respect of honour she had put to flight?"

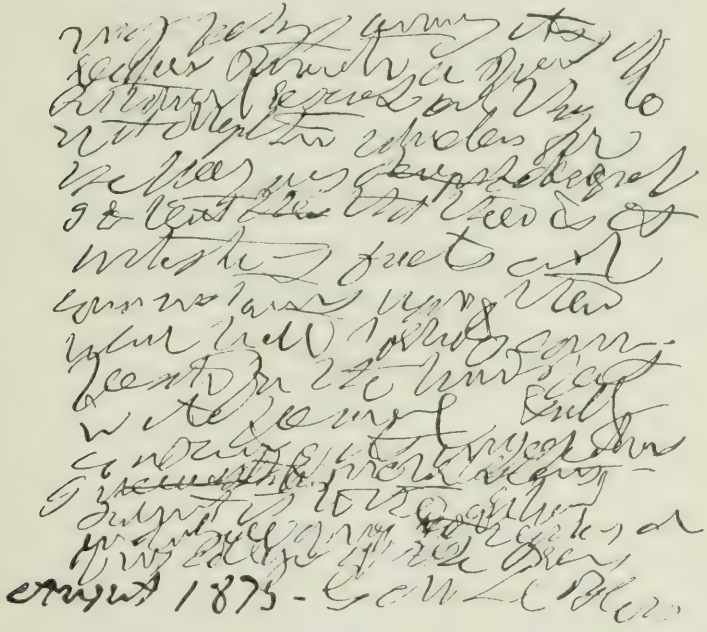
Wahrlich, eine merkwürdige philoſophirende Sprache für den elfjährigen Prinzenknaben? — Und auf Seite 130 ſchildert der Fabulant, nachdem er der Königin Elizabeth dem Knaben, Bacon, hat mittheilen laſſen, daß ſie ſelbſt ſeine Mutter ſei:

" . . . . . .

The next day as in the library I sat
Meditating on my birth
As told me by the queen,
Robert, that wandering wasp, crept in; (der Lord-Kanzler Burleigh)
And I soon found he came me
Not to pity, but to misuse and mock.
The horeson rascall bared his top
And lowting low, did thus begin to work me spight;
'Ha, my lord,
Now are you equal in rank with the best.
All my services are at your command.
Will it please your lordship
To visit my poor house?
I must confess, sir, I could not trust my ears
When the queen called you her son.
It would have been better for her not
To have published your birth,
Because the birth of a bastard to her is not an honour,' etc."

Alles dieses legt der Fabulant dem Lord Bacon in den Mund, der es irgendwo in Shakspeare's Werke als Geheimziffer eingeflochten haben soll, um Bacon's Autorschaft zu beweisen. Welch gemeine Denkungsart wird damit dem Bacon angedichtet!

†) Von G. M. D. Bloß erschien 1875 im Verlag von Robert Clarke & Co. in Cincinnati ein Buch unter dem Titel: "Historic and Literary Miscellany by G. M. D. Bloss." (468 Seiten 8vo.) Das Buch enthält eine Auswahl seiner Schriften, die den Verfasser als geistreichen Schriftsteller, sowohl nach Form und Inhalt, wie auch als Denker und Polyhistoriker in des Wortes voller Bedeutung bekunden. Und dieser geistreiche Autor schrieb eine wahrhaft gräuliche Hand, daß sie kaum entziffert werden konnte, wie es am besten durch das nachfolgende Faksimile eines Theiles des Vorworts des Buches, das diesem vorangedruckt ist, dargestellt werden kann.



In leserlichem Druck übertragen lautet das Gekritzel:

[It]may, perhaps, among its readers, stimulate a spirit of historical research, and thus be not altogether valueless for the purposes designed. I trust that there are in it interesting facts, and commentaries upon them, which will partially compensate for the time spent in its perusal. Fully conscious of its imperfections, I nevertheless submit it to the critical indulgence of my readers and of my colleagues of the press.

G. M. D. BLOSS.

August, 1875.

Zeigt das nicht klar, daß die kalligraphisch dürftige Handschrift eines Schriftstellers noch kein Beweis seiner Unwissenheit ist?

†††) Dryden's Werke, herausgegeben von Malone. II. 252.

††††) Siehe hierüber meinen Vortrag: „War Shakspeare als Schauspieler in Deutschland?" insbesondere das Referat auf Henwood. S. 70 dieses Bandes.

¶) Zu Seite 45. — „Auf welchem der muntere Willy passen könnte" ꝛc. — Hier ein Verzeichniß aller zu Shakspeare's Zeit in England lebenden Dichter von irgend welcher Bedeutung, deren Namen erhalten sind. (Die mit einem * bezeichneten, dichteten keine Dramen, die mit einem † nur in lateinischer Sprache.)

† George Buchanan, 1506 – 1586.
Thomas Garter, um 1560 – 1570.
John Still, 1543 – 1607.
Thomas Kyd, florirte um 1580.
John Lilly, 1553 – etwa 1600.
* Edmund Spenser, 1553 – 1598.
* Sir Philip Sidney, 1554 – 1586.
George Chapman, 1557 – 1634.
Robert Greene, 1560 – 1592.
† John Owen (Audoenus), 1560 – 1622.
Samuel Daniel, 1562 – 1619.
Laurenz Fletcher, 1562 – ?
Michael Drayton, 1563 – 1631.
Christopher Marlowe, 1564 – 1593.
William Shakspeare, 1564 – 1616.
John Marston, ? – 1634.
Ben. Jonson, 1574 – 1637.
John Fletcher, 1576 – 1634.
Francis Beaumont, 1586 – 1615.
John Webster, florirte nach 1600.

Auf wen anders, als Shakspeare, könnte sonst wohl Spenser's "pleasant Willy" Bezug haben? Doch sicherlich nicht auf Francis Bacon!

¶) Zu Seite 59. — Als Vergleich mit Bacon's 137. Psalm mag hier die metrische Bearbeitung derselben drei Psalmenverse von Martin Opitz, der ein Zeitgenosse des englischen Philosophen war, und im selben Jahr (1624) die Psalmen deutsch dichtete, beigefügt sein:

An Babylons begrünten Flüssen
Da wollten wir der Ruh genüssen,
Und frey von stetem Kummer seyn:
Bald kam uns aber Sion ein,
Daß wir die Thränen quellen ließen.

Wir musten nun die Harffen meiden,
Und hencken sie den schwanken Weiden.
An ihrer Aeste bleiche Zier,
Die gleichsam mit uns, und wie wir,
Auch schienen Traurigkeit zu leiden.

Doch sagten die, so uns gefangen,
Daß wir in Sklaverey gegangen,
„Wohl auff, singt einen Freudenthon,
Laßt von der hohen Burg Sion
Die schönen Feyer-Lieder prangen."

Der biblische Text in deutscher Uebersetzung lautet:

1. An den Flüssen Babylon's saßen wir und weinten, wenn wir Sion's gedachten.

2. An den Weiden die drinnen (in Babylon) sind, hingen wir unsere Harfen auf.

3. Denn die uns gefangen wegführten und die uns wegnahmen, forderten da von uns Lieder: „Singet uns ein Loblied von Sion's Liedern."

Nimmt man das Altmodische von Bacon's und Drydens Dichtungen nicht in Anschlag, so wird jeder die ungeheuere Langschweifigkeit Bacon's, um die Gedanken des Bibeltextes in poetischer Form auszudrücken, leicht empfinden. Wie viel knapper ist schon Opitz in seiner Bearbeitung. Shakspeare aber sagt stets in einer Verszeile mehr, als Bacon in einer ganzen Strophe.

War Shakspeare als Schauspieler in Deutschland?

Vortrag gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" am 8. April 1891.

There is history in all men's lives.
SHAKSPEARE, "King Henry IV."

Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich Alles wissen.
Goethe's „Faust."

Die Geschichte großer Männer ist häufig in tiefes Dunkel gehüllt, welches sich umsomehr verdichtet, je entfernter ihre Zeit sie von den nachfolgenden Generationen trennt. Nicht nur die Helden des Alterthums, die berühmten Staatsmänner, Philosophen, Bildhauer und Baumeister des alten Hellas verloren sich im Nebel der Sage und Fabel, sondern selbst eine beträchtliche Anzahl der hervorragendsten Personen aus verhältnißmäßig neuer Zeit mußte es sich gefallen lassen, daß über ihr Leben und Wirken Schleier des Geheimnisses und der Zweifel geworfen wurden. Die hervorragendsten unter den Baumeistern, Malern, Tonsetzern, Dichtern und Schriftstellern sind die Lieblingsfrüchte an denen die Spatzen des Neides und der Verdächtigung so gerne herum picken, darunter wohl das bekannteste Beispiel William Shakspeare, der größte Dramendichter aller Zeiten und aller Nationen, der Gegenstand meiner bescheidenen Abhandlung.

Mir ist kein Schriftsteller bekannt, über dessen Werth oder Unwerth die Wogen der Kritik höher stiegen oder tiefer ebbten, als über William Shakspeare. Zugleich beliebt und gehaßt unter seinen Zeitgenossen, dann fast ein Jahrhundert lang vergessen, wiederbelebt und von dem Einen bis zum Himmel erhoben, von dem Andern als ein „roher Dichter einer rohen Zeit" aufs tiefste verdammt, vom Dritten als ein Betrüger oder Plagiator verschrien, vom Vierten als eine mythische Person hingestellt; und wiederum in seinen Werken als der wunderbarste Genius gepriesen, hat sein Name und seine Kraft alle Stürme überdauert, die über den Ozean der Litteratur hinweggetobt sind, und die jede Gestalt minder stark wie Stahl und unlauterer wie Gold zertrümmert haben würde.

Aber ich ergehe mich in leeren Worten und wollte doch nur einige Gedanken über die Frage äußern, die mehr als einmal behauptet und ebenso oft wieder verneint wurde: „Hat Shakspeare als Schauspieler den europäischen Kontinent bereist oder nicht?" Die geringe Kunde, die wir von seinem Leben haben, hat uns diese Frage als ein „geschlossenes Sesam" hinterlassen, das möglicher Weise nie wird vollständig geöffnet werden können, daß es Alle, besonders die skeptischen Naturen, befriedigen wird; ein Räthsel, dessen endliche Lösung anzustreben jedoch immer wichtig sein muß, weil das Forschen und Nachdenken uns mit dem Meister und seinen Werken näher vertraut macht.

Die Biographen Shakspeare's kommen darin überein, daß er bis zum Jahr 1584 in Stratford am Avon, einem Landstädtchen in Warwickshire, England, wo er geboren wurde und verheirathet war, gelebt hat. Bezüglich seiner Jugend, seiner Erziehung, seiner Familienverhältnisse ist nur wenig bekannt, und die Nachrichten über Zeit und Ursachen seiner Uebersiedlung nach London, wo er sich der Schauspielertruppe des Earl von Leicester am "Black-Friars"-Theater anschloß, sind höchst unzuverlässig. J. Payne Collier nimmt an, daß Shakspeare seine Heimath kurz nach der Geburt seiner jüngsten Kinder (Zwillinge) verlassen habe, welche im Februar 1585 das Licht der Welt erblickten. Indessen mag „Shakspeare's Flucht nach London", wie Malone sich ausdrückt, auch schon früher stattgefunden haben; denn wenn Dr. William Bell Recht hat, so begleitete der Dichter den Earl bereits 1585 nach den Niederlanden, woselbst Lord Leicester im September des gedachten Jahres ankam. Shakspeare hätte mittlerweile sich doch mindestens auf der londoner Bühne heimisch und unter den Beschützern des Dramas in der Hauptstadt Bekanntschaften gemacht haben müssen, wie wäre er sonst bereits eine hervorragende Persönlichkeit geworden?

Die Nachricht, auf welche Dr. Bell seine Ansicht stützt, ist aus einem Brief des Dichters Sir Philipp Sidney entnommen, den dieser um die gedachte Zeit von Utrecht absandte und worin er mittheilt, daß „Will, des Lord Leicesters Komiker" (jesting player) sich in ihrer Gesellschaft befinde. [1]) Diese unscheinbare Stelle in Sir Sidney's Brief wurde der Keimfleck mannigfaltiger Muthmaßungen in Bezug auf Shakspeare's frühe Theaterlaufbahn.

Wer war dieser „Will, des Lord Leicesters Komiker?" John Bruce in den "Shakspeare Society Papers" (1844) Band 1, S. 94) behauptet zwar, daß es William Kempe gewesen sei, ein Mitgenosse Shakspeares in der "Black Friars" Schauspielertruppe des James Burbage. Wir wollen dieses etwas näher untersuchen. Sir Philipp Sidney war ein Dichter, so war Shakspeare, aber Kempe nicht. Was sollte denn, wenn Kempe dieser „Will" war, wie Bruce annimmt, für Sidney so Wichtiges daran gewesen sein, daß er in einem Brief an den Grafen von Southampton, den Schutzpatron Shakspeare's, dieses mittheilen mußte? Ueberhaupt wäre es gar nichts Außergewöhnliches gewesen, denn Kempe war als ein Schwärmer bekannt, der schon früher und auch seitdem noch öfters Ausflüge nach dem Kontinent gemacht hat. [2]) Wir finden ihn ganz bestimmt in Frankreich und Italien, wohin die englischen Schauspieler, zwecks Aufführungen, niemals gekommen sind. Daß er später ebenfalls Deutschland besuchte, geht aus den Sloan M's. (392, 401), datirt den 2. September 1601 hervor. [3]) Außerdem liefert uns Bruce Grund zu der besonderen Vermuthung, daß „Will" nicht der einzige Schauspieler in Leicesters Begleitung war, und am Schluß seiner Abhandlung wirft er geradezu die Frage auf, ob Shakspeare

nicht möglicher Weise ebenfalls der Truppe, die damals Holland besuchte, angehört haben könnte? Diese Frage wird, wie bereits gesagt, von Dr. Bell entschieden mit „Ja" beantwortet, und er fügt hinzu, Shakspeare sei nicht von Holland direkt wieder nach England zurückgekehrt, sondern er habe sich einer der englischen Komödiantentruppen angeschlossen, die damals nach Deutschland gingen.

Es gibt aus gedachter Zeit einige, wenn auch nur dürftige Zeugnisse, welche dieses zu bestätigen scheinen. So sagt Thomas Heywood in seinem Buch, "**Apology for Actors**" (London, 1612): „Der König von Dänemark, Vater des jetzt regierenden Königs, unterhält in seinen Diensten einige der Unsrigen (d. h. eine Truppe englischer Schauspieler), welche ihm vom Achtbaren Earl von Leicester empfohlen worden waren. Der Herzog von Braunschweig und der Landgraf von Hessen haben andere der Unsrigen an ihren Höfen in Sold." [4])

Der Vater Christian's IV. (1588 bis 1648) war Friedrich II., welcher von 1559 bis 1588 regierte. Die englischen Komödianten mußten demnach vor 1588 nach Kopenhagen gekommen sein. Sie waren bereits 1586 dort, denn am 19. Oktober des gedachten Jahres bedankt sich der Kurfürst Christian von Sachsen in einem eigenhändigen, aus Waidenheim datierten Brief beim König Friedrich, daß er ihm die „Engländer" habe zukommen lassen, besonders aber, daß er mit denselben „zuvor vff eine gewisse Unterhaltung sich verglichen vnd jhrer Abfertigung halber so fleissige Vorsehung habe thun lassen." Etwa zur selben Zeit wurde ein Anstellungsdekret vom Kurfürsten ausgestellt an „Thomas Königk (King) Thomas Stephan (Stevens), Georg Beyzandt (Bryan), Thomas Pabst (Pope) und Rupert Persten (Percy), aus Engellandt, Geyger und Instrumentisten," [5]) die eine zeitlang beim König von Dänemark gewesen; „sie sollen sich", heißt es darin, „an Vnserem Hoffe wesentlich halten, Vnd fünsten, so offte Inen solches angemeldet wirdt, mit Iren Geygen vnd zugehörigen Instrumenten auffwartten vnd Musiciren, Vns auch mit Irer Springkunst vnd andern, was sie in Zierligkeit gelernet, lüst vnd ergetzlichkeit machen"; wofür sie „jährlich 500 Thaler, jährlich ein Kleid vnd 40 Thaler Hauszins erhalten sollen." In einem andern Dekret, das sonst für unsere Forschung nicht von besonderem Belang ist, heißt es: „Thomas Stephans vnd seine Genossen von Lunden in Engellandt." [6])

Hieraus ersehen wir, daß schon so früh als im Jahr 1586 englische Schauspieler in Dänemark und Deutschland waren und unter diesen Thomas Pope, der, wie Collier nachweist, im November 1589 mit Burbage, Shakspeare und dreizehn Anderen assoziirt, die Gesellschaft von „Ihro Majestät armen Schauspielern – – – – – sämmtlich Theilhaber des Black-Friars Spielhauses" bildeten. [7]) Aber wir vermissen den Namen Shakspeare unter den in Deutschland, bzw. auf dem Kontinent anwesenden Schauspielern, es sei denn, daß der von Sidney bezeichnete „Will" mit an

nehmbarer Sicherheit auf unsern großen Dichter zurückgeführt werden kann. Albert Cohn, welcher Bruce beipflichtet, daß dieser „Will" William Kempe gewesen sein müsse (beide bringen keine näheren Beweise für ihre Annahmen vor), mag sich aber auch irren. Erstens wird nachgewiesen, daß Shakspeare ebensowohl wie Kempe ein Komiker (jester) war, auch wissen wir, daß Shakspeare die Partie des „Falstaff", sowohl im „König Heinrich IV.", als auch in den „Lustigen Weibern von Windsor" selber gespielt hat. [8]) Wir wissen ferner, daß er die Hauptrolle (eine Komikerrolle) in Ben Jonson's "Every man in his humour", gespielt hat. [9]) Warum sollte denn der Spitz- oder Kosename „Will" nicht Shakspeare angehören, sondern Kempe? Zweitens ist es wohlbekannt, daß Shakspeare diesen Nufnamen unter seinen Genossen trug, ja, daß er ihn sogar selber für sich gemünzt hat, als er,

„ – – – – – ein Verliebter,
Der bange Seufzer stöhnt im Schmachtsonett,
Gedichtet auf die Brauen seiner Donna,"

die ersten poetischen Versuche seines Lebens wagte. Unter den Sonetten Shakspeare's sind drei (No. 135, 136 und 143), von welchen Theobald in seinen „Erläuterungen der Sonette" die Meinung ausspricht, daß sie in der Jugendzeit des Dichters entstanden sein müßten, als er um Anna Hathaway freite. In diesen drei Sonetten treibt Shakspeare mit seinem Vornamen William ein neckisches Wortspiel. Hier das zweite in der Uebersetzung von Ernst Ortlepp:

Will deine Seele dann mein Nahn dir schelten,
So schwöre dir nur zu, ich sei dein Wille.
Und Wille, weiß sie, mag bei dir was gelten,
Und sieh, wie schön sich dann mein Wunsch erfülle.

Es will der Will ein hold, ein liebend Wort;
O so willfahr' ihm; ist es doch nur Einer!
Wie fehlte Raum an so geräum'gen Ort,
Und ist nicht Einer unter Vielen Keiner?

So sei dies Eins denn hier nicht mitgezählt,
Wenn ich um Eins die Zahl auch soll vermehren;
Denn gar nichts dünkt's mich, wenn es dir gefällt,
Mit Etwas, das doch Nichts, dich zu beschweren;

Lieb immer meinen Namen, was ich will
Liebst dann auch du stets, denn ich heiße Will.

Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß Shakspeare eine Sammlung seiner Jugendgedichte mit nach London brachte, und Francis Meres in seiner "Palladis Thamia," 1598 gedruckt, bezeugt ja, daß Shakspea-

res „verzuckerten Sonette“ unter seinen Freunden in Abschriften zirkulirten, [10]) und ihm vielleicht dadurch den Kosenamen „Willy“ beibrachten, den Sir Phillip Sidney in Verbindung mit den Schauspielern des Grafen von Leicester in Holland anwendet. Wir wissen ferner, daß Shakspeare den Rufnamen „Will“ allgemein in London trug, und daß Spenser in seinen „Thränen der Musen“ ihn “Our pleasant Willy” nennt. [11]) Dürfen wir alsdann, wie Dr. Bell in seiner Abhandlung: „War Shakspeare jemals Soldat?“ [12]) nicht ebenso gerechtfertigt annehmen, daß der bezeichnete „Will“ William Shakspeare und nicht William Kempe war? Nach meinem Dafürhalten sprechen alle Gründe für Shakspeare.

Die englische Schauspielertruppe blieb indessen nicht lange in Holland. Lord Leicesters militärische und diplomatische Karriere fand keinen günstigen Anklang bei den Hochmögenden Herren Holländern. Seine Parteilichkeit für das Dordrechter Konsistorium verscherzte ihm die Neigung der Nonkonfirmisten. Bereits im Januar 1586 wurde die Feindseligkeit gegen den englischen Gesandten so offenkundig betrieben, daß die Königin Elisabeth eine Kommission nach den Niederlanden sandte, welche Leicesters Amtsthätigkeit zu untersuchen hatte, und bald darauf kehrte der Graf nach England zurück.

Auch gegen die Schauspieler wandte sich die Abneigung der holländischen Gewalthaber. Im Monat Februar 1586 protestirte eine Versammlung der reformirten Prediger in Utrecht gegen die lustigen Komödianten, und besonders, daß sie während der Fastenzeit nicht aufhörten, das Volk mit ihren Narrenpossen von der Frömmigkeit abwendig zu machen, „sogar bei den jetzigen ernsten Zeitläuften.“ [13]) Um die gute Seite der Klerisei zu wahren, entließ Lord Leicester seine Schauspieler und empfahl diese, wie Heywood sagt, dem König von Dänemark, möglicher Weise auch wohl noch andern Fürsten des Kontinents, wie dem Herzog von Braunschweig, dem Kurfürsten von Sachsen und dem Landgrafen von Hessen, an deren Höfen wir bereits in der letzten Dekade des sechzehnten Jahrhunderts englische Komödianten antreffen.

Aber Shakspeares Name fehlt darunter. Das ist indessen kein Grund, daß wir unsere Forschungen fallen lassen sollten. Wir wissen, daß von hunderten der englischen Komödianten, Musikanten, Fiddlern, Pfeifern, Trompetern, Athleten, Tänzern, Kunstreitern ꝛc. ꝛc., die damals Deutschland bereisten, alle Namen bis auf wenige, verloren gegangen sind, und zwar für immer, wenn nicht ein Zufall noch etliche derselben aus alten Hof- oder Stadtakten an's Tageslicht fördern sollte. Fast alle bis jetzt bekannte Namen englischer Komödianten, die damals Deutschland in ihrer Kunst bereisten, sind erst in den letzten fünfzig Jahren auf diese Weise in die Oeffentlichkeit gedrungen.

Bereits in der letzten Dekade des sechzehnten Jahrhunderts kamen mehr als hundert englische Komödianten nach Deutschland; und zwar zu gleicher Zeit werden drei verschiedene Truppen dort nahmhaft gemacht. Von einer derselben wird berichtet, daß sie aus neunzehn Komödianten und sechzehn Musikanten bestanden habe. [14]) Und finden wir nicht viele der besten Freunde Shakspeare's unter denen, die alljährlich den Kontinent, resp. Deutschland besuchten? Pope, Bryan, Richard Jones, John Webster u. A. gehörten mit Shakspeare zu derselben Zeit der Black Friar's Truppe an und sie alle waren in Deutschland. Hat nicht John Dowland, der berühmte Lautenspieler und Busenfreund Shakspeare's, mehrere Kunstreisen durch Deutschland gemacht? Dowland hielt sich zweimal und in jedem Fall viele Monate lang am Hofe des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig in Wolfenbüttel auf. Shakspeare hat ihn in seinem "Passionate Pilgrim" verewigt durch das folgende

Sonett:

Stehn sich Musik und holde Poesie
Wie Schwester und wie Bruder gern zur Seite,
Dann sind wir Eins, dann trennen wir uns nie,
Weil du die Erste liebst und ich die Zweite.

Dowland, der aller Menschen Sinn beglückt,
Wenn seiner Laute Himmelston erklinget,
Ist werth dir; Spenser dessen Geist entzückt,
Wenn ihn sein Genius über Alle schwinget.

Du liebst die süßen, wohllautvollen Klänge,
Die Phöbus' Laute königlich gekrönt;
Ich lausche wonn'erfüllt auf die Gesänge,
Wenn jenes Meistersängers Lyra tönt.

Ein Gott ist beider Gott, wie Dichter zeugen;
Ein Fürst liebt beide: beide sind dein eigen.

Dieses Gedicht findet sich nicht in Shakspeare's 1609 gedruckten Sonetten, sondern in dem vielumstrittenen kleinen Büchlein: „Der leidenschaftliche Pilger" (The Passionate Pilgrim), im Jahre 1599 gedruckt. War Shakspeare wirklich ein Pilger? und wohin wandte sich seine Pilgerfahrt? Das Sonett ist an einen hochstehenden Freund des Dichters gerichtet, der ein Bewunderer Dowland's war, soviel geht aus dem Text hervor. Nun gab es keinen größeren Bewunderer Dowland's, als Herzog Heinrich Julius von Braunschweig. Das Sonett ist wahrscheinlich für ein Album geschrieben worden: wessen? Wer war dieser Freund Shakspeares? Fand er ihn vielleicht auf einer seiner Pilgerfahrten?

Wir dürfen nicht vergessen, daß wir den Aufenthalt Shakspeare's zwischen 1585 und 1613 nicht von Tag zu Tag verfolgen können; in Wahrheit, daß dieser Aufenthalt den Augen seiner Biographen fast vollständig verloren ist, die nur wenige und weit von einander entfernte Fußstapfen zu bezeichnen vermögen, durch die sie den Gang seiner Lebenslaufbahn umständlich darzulegen im Stande sein würden. Daher das Dunkel, in welches der große Dichter gehüllt ist. Er war Schauspieler und ein Mitglied der "Black - Friars" Truppe. Wohl, aber diese Schauspieler waren nicht immer in London; in Wirklichkeit, sie spielten dort nur regelmäßig während der Winterfeiertage. Das Privilegium welches der Graf von Leicester für die Gesellschaft erwirkte und die Verordnung, welche der Rath der Königin am 23. Dezember 1579 im Interesse dieser Truppe erließ, melden ausdrücklich, daß sie ungehindert „ihre Talente innerhalb des Königreichs von England ausüben mögen, so daß sie im Stande seien, umso besser diese Weihnachten (Xtenmass) zur Erquickung und Erheiterung von Ihro Majestät auftreten zu können." [15]) Die Städte jedoch, London eingeschlossen, mißbilligten häufig die öffentlichen Vergnügungen. Im Jahr 1582 verbot der Rath von London alle dramatischen Aufführungen, außer dieselben seien ausdrücklich von der Königin oder ihren Ministern autorisirt worden, und dann sollten nur der Bürgermeister und seine Brüder (wahrscheinlich die Rathsgenossen) den Darstellungen beiwohnen dürfen. Dieser feindselige Geist den Schauspielern gegenüber wurde so weit getrieben, daß der Bürgermeister im Jahr 1586 den Komödianten des Lord Worcester ein Gastmahl gab, um sie zu bewegen, von den Aufführungen Abstand zu nehmen. [16])

Hier haben wir einen Leitfaden der Ursache, weshalb die Spieler des Grafen von Leicester im Jahr 1586 nach Dänemark, resp. Deutschland gingen; und was im Jahr 1586 passirte, mochte auch in irgend einem andern Jahre sich wiederholt haben. Wir finden auch um diese Zeit (1586) mindestens zwei der "Black - Friars" Komödianten in Dänemark und Sachsen, Thomas Pope und Thomas Bryan. Können nicht noch andere von derselben Truppe dort gewesen sein? Mag nicht auch Shakspeare sich bei ihnen befunden haben?

In späteren Jahren finden wir noch mehr Mitglieder der "Black - Friars" Gesellschaft in Deutschland: in Frankfurt, Heidelberg, Nördlingen, Regensburg, Wien, Graz und in den norddeutschen Städten, Kassel, Münster, Königsberg, Elbing, Magdeburg und besonders in Wolfenbüttel, am Hofe des Herzogs Heinrich Julius, dem ersten deutschen Schauspieldichter im 16. Jahrhundert, der neben Jakob Ayrer in Nürnberg als der vorzüglichste Dramendichter Deutschlands damaliger Zeit genannt zu werden verdient, die beide unter dem Einfluß der englischen Schauspieler schrieben. Weshalb ließ sich Heinrich Julius auf die Neuerung einer Nachahmung des englischen Stils in seinen Dramen ein? Der Grund ist klar. Es war ein

wechselseitiger Ideenaustausch, der zwischen dem Herzog und seinen englischen Schauspielern stattfand. Am Hofe des Herzogs waren damals eine Anzahl englischer Komödianten sozusagen domizilirt, wie Thomas Sackville, der bis 1616 die meiste Zeit mit seiner Familie am Hofe zu Wolfenbüttel wohnte. Hier hielt sich auch Shakspeare's intimer Freund, John Dowland, längere Zeit auf, so im Jahr 1593 und wiederum 1602. Dowland hatte aus professionellen Gründen seinen Namen in „Giovanni Dolandi de Lachrimae" italienisirt. Er war einer der berühmtesten Lautenspieler seiner Zeit.

Wiederholt möchte ich die Frage aufwerfen: war nicht Shakspeare am Hofe Heinrich Julius'? Ist nicht vielleicht das Sonett, welches Dowland's Namen in Verbindung mit dem Namen von Edmund Spenser nennt, an den Herzog von Braunschweig gerichtet gewesen? Ich will keine kühne Behauptungen wagen, sondern nur auf die Möglichkeit hindeuten. Shakspeare gedenkt ja auch des Herzogs in den „Lustigen Weibern von Windsor," indem er auf dessen früheren Besuch bei der Königin Elizabeth hinweist, in schmeichelhafter Weise. [17])

Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel, trat die herzogliche Regierung nach seines Vater's Tode an. (1589.) Er war im gleichen Jahr mit Shakspeare geboren und verlebte seine Jugend zumeist auf Reisen in und außer Deutschland, wobei er Italien, Frankreich und England besuchte. Er galt als ein Wunderkind in seiner Jugend und als ein Gelehrter unter den Fürsten der Zeit. Noch nicht zwei Jahre alt, wurde er schon postulirter Bischof von Halberstadt, und erhielt damit die Regierung des Herzogthums Lüneburg. So wird er bei seinem Besuch am Hofe der Königin Elizabeth (1587–1588) nicht Prinz, sondern Herzog genannt. Unter den deutschen Fürsten war er einer der ersten, die englische Schauspieler an ihren Höfen unterhielten. Um welche Zeit er damit den Anfang machte, und ob sein Vater nicht schon den Anfang gemacht hatte, läßt sich nicht mehr nachweisen, da in den braunschweigischen Hofarchiven die Rechnungsbücher von 1589 bis 1597 fehlen. In einem vorhandenen Dokument vom letztgenannten Jahr wird der bekannte Schauspieldirektor Thomas Sackville (Sackefield) als „fürstlicher Diener zu Wolfenbüttel" genannt. [18])

Es müssen aber englische Schauspieler und englische Stücke dem Herzog schon viel früher bekannt gewesen sein, da er in seinen Lustspielen, zuerst gedruckt 1593 und 1594, das geradezu sagen läßt. Auch ist Heinrich Julius der erste deutsche Dramendichter, welcher den englischen "Clown" oder "Jack Pudding" in seinen Komödien einführt. Er nennt ihn verschieden: „Jan Clant," „Johann Bouset" ꝛc. [19]) Dieser „Bouset" oder „Bauschet" deutet aber wiederum auf den erwähnten Thomas Sackville, der diesen Bühnennamen führte. Es ist höchst wahrscheinlich, daß Marx Mangoldt in seinem „Marckschiff-Nachen" (gedruckt zu Franckfurt a. M.

1597), einer humoristischen Jahreschronik der Stadt Frankfurt, sich in dem folgenden Gedicht auf Sackville, bzw. dessen Truppe bezieht, indem er die Frankfurter Messe des vorhergehenden Jahres schildert:

Ein jeder Sudelkoch für sich
Sein Hütten hatte sicherlich.
Genuber ward abgemahlt
Ein Comedien, die man jetzt bald
Anfangen ward, von der Susann, [20])
Der keuschen Frawen lobesann:
Wie auch von Kaiser Octauian,
Dem Ritter Galmy wohlgethan.
Gleich daran waren Gauggler viel
Vbten da ihre Affenspiel
Mit gauggeln, fechten, dantzen, springen,
Wir theten vns auch hinein tringen.
Ein Weib gethan an, wie ein Mann
Vnd ein Mägdlein kam auf den Plan·
Die sprangen ja so hoch vnd gut
Als ein Gaugglsung immer thut.
Bruder Nickel vnd Meister Märt
Ihr Kunst beweißten ohnbeschwert.
Meister Hämmerlein braucht auch sein Possen,
Biß mein Juncker auß seinen Hosen —
Gestolen war der Beutel sein,
Frembde Finger waren kommen drein.
Da keiner näher bey ihn trat,
Dann der ihn selber gewahrnet hat.
– – – – – – – – – – – – – – – – – –
Als die Fechtschuel hatt ein Endt,
Da war nun weiter mein Intent,
Zu sehen das Englische Spiel,
Dauon ich hab gehört so viel.
Wie der Narr drinnen, Jan genennt,
Mit Possen war so excellent:
Welches ich auch bekenn fürwar,
Daß er damit ist Meister gar.
Verstellet also sein Angesicht,
Daß er keim Menschen gleich mehr sicht.
Auff tölpisch Possen ist sehr geschickt,
Hat Schuch, der keiner ihn nicht trückt
In sein Hosen noch einr hett Platz,
Hat dran ein ungehewren Latz.

Sein Juppen jhn zum Narren macht,
Mit der Schlappen, die er nicht acht
Wann er da fängt zu löffeln an,
Vnd dünkt sich seyn ein fein Person.
Der Wurſthänſel ist abgericht
Auch ziemlicher massen, wie man sicht:
Vertretten beyd jhr Stelle wol,
Den Springer ich auch loben soll,
Wegen seines hohen Springen,
Vnd auch noch anderer Dingen:
Höflich ist in all seinen Sitten,
Im tantzen vnd all seinen Tritten,
Daß solches fürwar ein Lust zu sehen,
Wie glatt die Hosen jhm anstehen,
– – – – – – – – – – – – – – – – – –
Ist sonst auch wol proportioniert,
Sein langes Haar jhn auch was ziert.
Aber ein Kunst die fehlt jhm noch,
Vnd spreng er noch einest so hoch.
Welch wol diente zu seinen Sachen,
Wann er sich kündt vnsichtbar machen.
Noch mehr Geldt er verdienen möcht,
Dann nicht alle, versteht mich recht,
Hinein zu diesem Spiele gehen
Die lustige Comedien zsehen,
Oder der Music vnd Seitenspiel,
Zu gefallen, sonder jhr viel
Wegen deß Narren groben Possen,
Vnd deß Springers glatten Hosen.

Dieser „Narr, Jan genennt“ scheint Sackville gewesen zu sein. Elise Mentzel, in ihrer „Geschichte des Schauspiels in Frankfurt a. M.“ sagt nämlich, daß die „Englischen Komödianten unter Führung des Thomas Sackville, „John Bouset genannt“ während der Herbstmesse 1596 in Frankfurt gespielt hätten, und, wie aus einem Rathsdekret ersichtlich sei, durften sie nur einen Albus Eintrittsgeld erheben, weil sie aber diese Taxe überschritten hatten, wurden sie um 20 fl. gestraft. [21]) Als Sackville des nächsten Jahres (27. Sept. 1597) auf einen Monat weiter reiste, durften seine „Hausfraw“, sowie „Johan Breitenstraße (Bradstreet) und Jacob Biel (James Peale) samt deren Frauen“ in Frankfurt bleiben. [22])

Indem wir nun wissen, daß Sackville im Jahre 1596 oder 1597 unter dem Bühnennamen John Bouset oder Bousche, sowie als vorzüglicher Darsteller von Clown-Rollen bekannt war, legt uns die Anwendung der Namen „Jan Claut“ und „Johan Bouset“ für die Clown Rollen in den

bereits 1593 resp. 1594 gedruckten wahrscheinlich jedoch schon früher geschriebenen Lustspielen des Herzogs Heinrich Julius die Annahme nahe, daß Sackville und die englischen Komödianten schon damals am Wolfenbütteler Hofe gespielt und in Diensten des Herzogs gestanden haben müssen. Was soll das aber in Bezug auf Shakspeare beweisen?

Ich habe bereits erwähnt, daß Heinrich Julius Komödien gedichtet hat. Es sind im Ganzen elf Stücke, von denen fünf im Jahre 1593 und fünf im Jahre 1594 in Wolfenbüttel gedruckt wurden, das elfte Stück ward in Manuskript aufgefunden und zusammen mit den andern von Dr. Wilhelm Ludwig Holland im Jahre 1855 neu gedruckt herausgegeben. Daß Shakspeare diese Stücke gekannt hat (die nicht ins Englische übersetzt waren), wird uns sofort klar, wenn wir Vergleiche anstellen: So benutzt Shakspeare viele Ideen des Herzogs in seinen „Lustigen Weibern von Windsor." Die englischen Forscher führen als Shakspeare's Quelle zu diesem Stück Giovanni Fiorentini's Novelle "Il Pecoroni" an, welcher Karl Simmrock in seinen „Quellen Shakspeare's" noch zwei Novellen von Straparola hinzufügt, die in dessen "Piacevoli Notti" veröffentlicht wurden. Giovanni's Novellen wurden im 15. Jahrhundert geschrieben, jedoch erst 1558 in Italien gedruckt. Im selben Jahr erschien Michael Lindner's „Nastbüchlein", eine Sammlung humoristischer Erzählungen, darunter eine, in welcher die Hauptzüge der genannten drei italienischen Novellen mit einander verschmolzen sind. Dieser abgeänderten Erzählung Lindners folgt der Herzog in allen Einzelnheiten in seiner Komödie „Von einer Ehebrecherin", [23]) und Shakspeare, obwohl er einen eigenen stolzen Bau aufführte, nahm unzweifelhaft Theile seines Materials aus der „Ehebrecherin" des Heinrich Julius. Es ist wahr, der Grundzug der „Ehebrecherin" per se ging verloren, aber die komischen Szenen der Beschützung des Liebhabers und dessen Entfernung aus dem Hause in Gegenwart des gereizten Gatten, sind so verwandt, daß jeder die Aehnlichkeit sofort erkennen muß. Hier ein paar Beispiele:

Im 6. Akt der Komödie des Herzogs verbirgt Scortum, das ungetreue Weib, den Liebhaber, Pamphilius, in einem Faß, ihn mit ihrem Weißzeug zudeckend. Dann fordert sie ihren Mann auf, ihr zu helfen, das Faß aus dem Hause zu entfernen, weil er gedroht hatte, das Haus in Brand zu stecken, damit sie doch wenigstens das Leinenzeug retteten, was natürlich geschieht und der Buhle entwischt. Shakspeare wendet statt des Fasses einen großen Korb an, in den die Frauen den verliebten Schäfer unter schmutziger Wäsche verbergen, und ihn dann von den bereits instruirten Knechten der Frau Ford hinaustragen lassen.

Das Entwischen Fallstaffs in Weiberkleidern hat auch bei Heinrich Julius seine Aehnlichkeit im 4. Akt, wo Scortum, welche ihre Unschuld betheuert, dem Gatten sagt, wenn sie in Wirklichkeit einen Buhlen im Hause hät-

te, so würde sie schon wissen, auf welche Weise sie ihn gegen Entdeckung schirmen könne. Auf des Hahnrei's Frage, wie? breitet sie ihren Mantel dicht vor den Augen Gallichoräa's aus und während sie so den Blick ihres Gatten verhüllt, entwischt der Galan.

Aber die Analogie ist noch größer. In der Komödie des Herzogs sucht der eifersüchtige Gatte den Buhlen seiner Frau auf und läßt sich von diesem alles erzählen, was in der verflossenen Nacht passirt war und wie er von Scortum geprellt worden sei, ihn zugleich auf die Verabredung, die Pamphilius mit dem ungetreuen Weib getroffen habe, vorbereitend, gerade so wie Mr. Ford, unter dem angenommenen Namen Brook, aus Fallstaffs Munde die Eskapaden des Ritters und die Einladung zu einem neuen Besuch erfährt.

Auch die Bestrafung Fallstaffs durch die Knechte der Frau Ford, die ihn mit der schmutzigen Wäsche in die Themse werfen, findet in einem andern Lustspiel des Herzogs das Seitenstück: im „Vincentio Ladislaus", wo der verliebte Schwerenöther, anstatt in das Bett der Geliebten, in eine verborgene Wasserkufe plumpst.

Hier hören jedoch alle Vergleiche auf. Shakspeare, der, wie gesagt wird, die „Lustigen Weiber von Windsor" auf den Wunsch der Königin Elizabeth (1599 oder 1600) schrieb, [24]) konnte keine Ehebrecherin auf die Bühne bringen. Er schrieb für die Königin, eine Frau, deshalb mußten Frauen die Heldinnen und Männer die Gefoppten sein. Das hat Shakspeare in so unvergleichlich schöner Weise gemeistert, daß ich zweifle, ob jemals ein anderer Genius, wie hoch er auch begabt sein mag, ein Lustspiel fertig bringen würde, in welchem sich das szenische Gewühl, die Mannigfaltigkeit der Zwischenhandlung, die Fülle der wahrhaft plastischen Karaktere, die gewandte Verschürzung der Handlung und die feine Lösung des Knotens so glücklich vereinen, wie in diesem unerreichbaren Lustspiel des großen Dichters vom Avon.

Ehe wir aber von Heinrich Julius scheiden, möchte ich noch auf eine andere Indizie hinweisen, die nach meinem Dafürhalten die Bekanntschaft, wenn nicht die Freundschaft zwischen dem Herzog und Shakspeare anzudeuten scheint: Es ist der mit dem Lustspiel außer allem Zusammenhang stehende Hinweis auf den Besuch des Herzogs bei der Königin Elisabeth, im 4. Akt der „Lustigen Weiber von Windsor." Shakspeare will allerdings nach Schluß der Szene, in welcher der in Weiberkleidern abgehende Falstaff von Mr. Ford durchgeprügelt wird, etwas Zeit gewinnen, damit die Verabredung der beiden Frauen, ihren Männern den Schabernack entdecken zu wollen, den sie mit dem Ritter gespielt hatten, nicht zu plötzlich und undramatisch würde. Der Dichter läßt deshalb eine kurze Verwandlung der Bühne, welche in der 2. Szene das Innere des Ford'schen Hauses dargestellt hatte, vornehmen und die folgende dritte Szene im Gasthof zum Hosenband spielen: Ich gebe den Text nach Karl Simrocks Uebersetzung:

Der Wirth und Bardolph treten auf.

Bard. Herr, die Deutschen verlangen drei von euren Pferden; der Herzog selbst kommt morgen an den Hof und sie wollen ihm entgegenreiten.

Wirth. Was für ein Herzog soll das sein, der so geheim kommt? Ich höre nichts von ihm bei Hofe. Ich will selbst mit den Leuten reden; sie sprechen doch englisch?

Bard. Ja, Herr; ich will sie herrufen.

Wirth. Sie sollen meine Pferde haben; aber sie sollen dafür blechen; ich will sie zwiebeln. Sie haben mein Haus eine ganze Woche zum Befehl gehabt; ich habe all' meine andern Gäste abgewiesen; jetzt sollen sie daran, ich will sie zwiebeln, wart'! (Beide ab.)

Nun wird die Bühne wieder in das Ford'sche Haus zurückverwandelt, und die Aufklärung geht dann in der 4. Szene vor sich, worauf abermals eine Szene (die 5.) im Gasthofe spielt, in welcher, ganz unmotivirt, folgender Dialog zwischen Bardolph und dem Wirth eingeschoben ist:

Bardolph tritt auf.

Bard. Ach Herr Je, Herr! Spitzbüberei, lauter Spitzbüberei!

Wirth. Wo sind meine Pferde? Laß mich Gutes von ihnen hören, varletto!

Bard. Auf und davon mit den Spitzbuben! Denn sobald ich über Eaton hinauskam, warf mich Einer von ihnen hinter sich ab in eine Mistpfütze; und nun die Sporen gegeben und fort wie drei deutsche Teufel, drei Doktor Faustusse.

Wirth. Sie reiten ja nur dem Herzog entgegen, Schurke. Sprich nicht gleich vom Durchgehen; die Deutschen sind ehrliche Leute.

Freilich hat diese Szene etwas mit der Beschaffung der Pferde für Fenton's und Anna Page's Fahrt nach Eaton zu ihrer heimlichen Vermählung zu thun; aber weshalb mußte er dazu die Deutschen und den Herzog nennen? Das konnten ebensogut Engländer verrichten, als Deutsche. Ich glaube deshalb, daß Shakspeare hier dem Heinrich Julius einen Gefallen erweisen wollte, indem er vor der Königin die Erinnerung an den Besuch des Herzogs wieder auffrischte.

Ziehen wir dies alles in Betracht, so scheint die Annahme mehr als wahrscheinlich, daß Shakspeare am Hofe des Heinrich Julius und mit diesem befreundet war. Cohn will freilich die Szene auf den Grafen Friedrich von Mümpelgardt deuten, der auch einen Besuch bei der Königin Elisabeth gemacht hat, allein der war damals noch gar kein Herzog; und dann weisen die Anklänge an die „Ehebrecherin" doch wohl deutlicher auf den Braunschweiger Fürsten hin, als auf den nachmaligen Herzog von Würtemberg. [25a]) In das Jahr 1599 fällt, wie bereits gesagt, auch der Druck von Shakspeare's "Passionate Pilgrim", worin sich das erwähnte Sonett mit den Beziehungen auf Dowland, Edmund Spenser und den unbekannten

Freund des Dichters befindet. Ich will hier nochmals die Frage aufwerfen: sollte das Sonett vielleicht für den Herzog Heinrich Julius geschrieben worden sein?

Daß im Jahr 1593 ein englischer Dramendichter mit den englischen Komödianten in Deutschland reiste, geht aus einer noch erhaltenen schriftlichen Angabe des Robert Browne, der Führer einer solchen Truppe war, an den Rath von Frankfurt a. M. vom 28. August 1593 hervor, worin „Robertus Browne et Conforten" dem Rath mittheilen, daß sie „gantz newe, gelehrte von einem von ihnen selbst erfundene Komödien agiren" wollten. [35]) Elise Mentzel nimmt an, daß der Autor dieser „selbst erfundenen Komödien" Thomas Sackville war, allein es wird nirgend sonstwo gesagt, daß dieser jemals Schauspiele oder andere Dichtungen verfaßt hat. Als vor 1600 in Deutschland gewesen, wird nur einer der englischen Dramendichter namhaft gemacht, John Webster, welcher 1597 in Kassel und Stuttgart als Komödiant und Führer einer Truppe nachgewiesen, aber weder früher noch nachher in Deutschland reisend genannt wird.

Es wird zwar nur eins der damals aufgeführten Stücke namhaft gemacht: „Abraham und Lot und der Untergang von Sodom und Gomora," von welchem man den Verfasser nicht kennt, da die Truppe indessen über vier Wochen in Frankfurt spielte, so ist nicht anzunehmen, daß nur dieses Stück, höchstens mit der „Susanna" des Heinrich Julius (?) abwechselnd, aufgeführt wurde. Elise Mentzel (Seite 27) meint zwar, daß von der Browne'schen Truppe die Dramen und Lustspiele des braunschweiger Herzogs, neben Robert Greene's, Thomas Kyd's und Christopher Marlowe's Stücken in Frankfurt aufgeführt worden seien, warum nennt sie nicht auch Shakspeare? besonders da Kyd, Greene und Marlowe alle drei bereits im Herbst 1593 todt waren. Warum diese Keckheit den andern englischen Dichtern, und Shakspearen gegenüber das beharrlich zaghafte Verstummen? Er war doch damals schon ebenso bekannt und berühmt wie die andern! Nach Ben. Jonson's Einleitung zu seinem Lustspiel "Bartholomew Fair", zum ersten Mal 1614 aufgeführt, mußte z. B. Shakspeare's „Andronikus" schon „fünf und zwanzig bis dreißig Jahre" lang aufgeführt worden sein. In Henslowe's Tagebuch wird der „Titus Andronikus" am 11. Apr. 1591 als aufgeführt bezeichnet; und um jene Zeit wird auch dessen Aufführung in Deutschland angegeben. [36]) Konnte da nicht der in Browne's Truppe anwesende Dichter von Komödien Shakspeare und unter den aufgeführten Stücken sein „Titus Andronikus" gewesen sein?

Shakspeare war aber auch noch mit den Werken anderer deutscher Dramendichter seiner Zeit vertraut. Er muß ganz bestimmt die Dramen von Jakob Ayrer gekannt haben, der ein Zeitgenosse des großen Briten war.

Jakob Ayrer, Rathsherr und kaiserlicher Notar in Nürnberg, starb daselbst im Jahre 1605. Wann er anfing Stücke für die Bühne zu schreiben,

ist unbekannt. Seine dramatischen Werke wurden nicht vor dem Jahre 1618 gedruckt, als sowohl er, wie auch Shakspeare bereits gestorben waren. Von Ayrers anderen Gedichten können aber mehrere auf eine viel ältere Zeit zurückgewiesen werden: so seine „Gantze Psallter dauitis . . . . . in Reimen gesangweiß verfertigett ꝛc.", erhalten in Manuskript in der Heidelberger Bibliothek, ebenfalls eine Abschrift in Wolfenbüttel. Am Schluß des Textes steht geschrieben: „Vollendet den 25ten Februarij Ao. 1574. Von mir Jacob Ayrern." — In einer Prosa-Chronik der Stadt Bamberg, datirt Bamberg, 1591, sagt Ayrer, daß er im Jahr 1570 einen „Tractatus in Teutschen Reimen" über denselben Gegenstand verfaßt habe, den er dem Bischof Veit von Bamberg dedizirte. Dieses Manuskript wurde wieder aufgefunden und mit Anmerkungen von Joseph Heller zu Bamberg (1838) herausgegeben.

Ayrer sagt (1591 – 1592) daß er zwei und zwanzig Jahre in Bamberg gewohnt habe. Zu Anfang des Jahres 1593 wurde er Bürger von Nürnberg. Es scheint, daß kurz nach der Ankunft in Nürnberg seine Muse das lyrische und epische Feld verließ und sich auf dramatischem, und zwar nicht ohne Erfolg, versuchte, da bereits im selben Jahr (1593) ein Fastnachtspiel von Ayrer im „Schuhhause" aufgeführt wurde. [27]) Eine Chronologie der Ayrer'schen Stücke läßt sich nicht mehr feststellen. Glücklicherweise aber befindet sich in der Dresdener Bibliothek ein handschriftlicher Band, welcher zehn seiner Tragödien und Komödien und zwölf Fastnachtsschwänke und Possen mit den Jahreszahlen ihrer Entstehung, enthält. Sie fallen zwischen 1595 und 1598.

Neugierde möchte uns veranlassen, zu fragen, wie kam dieses handschriftliche Buch mit dem Datum 1598 nach Dresden? Zur muthmaßlichen Erklärung will ich mittheilen, daß Schauspiele damals nur selten gedruckt wurden und meistens in Abschriften von einer Bühne zur andern wanderten. Dann dürfen wir annehmen, daß das Dresdener Theater, welches bereits 1586 in Blüte stand, die Ayrer'schen Komödien sich hatte abschreiben lassen, entweder von Ayrer selbst oder durch einen Kopisten. Auch wissen wir, daß Ayrer'sche Stücke in Dresden und vielen andern Orten in Deutschland damals aufgeführt wurden, im Anfang des 17. Jahrhunderts auch von englischen Schauspielern.

Ayrern selber waren die englischen Dramen damaliger Zeit keineswegs unbekannt, was wohl leicht zu erklären ist, da englische Komödianten ja schon um die Mitte der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts nach Nürnberg gekommen waren, wahrscheinlich schon mehrere Jahre früher. Diese Komödianten spielten Stücke von Shakspeare (Titus Andronikus, Londoner verlorne Sohn – Apokryph ꝛc.), von Thomas Kyd, Christopher Marlowe (Jude von Malta, Doktor Faustus), John Still (Gammer Gurton's Needle – Großmutter Gurtons Nähnadel) und Anderen in Deutschland schon im 16. Jahrhundert. [28])

Ayrer selbst nahm das Material zu seinen Komödien und Tragödien aus allen möglichen Quellen und traf zuweilen dieselben Stoffe, die auch Shakspeare verwerthet hat. Rudolph Genée theilt uns mit, daß Ayrer's „Griechischer König und dessen Tochter Pelimperia" mit Bestimmtheit auf Kyd's "The Spanish Tragedy" zurückzuführen sei. [29]) Ebenso ist die Ayrer'sche „Comedie von zweien Brüdern aus Syracus" aus derselben Quelle geschöpft, der auch Shakspeare seine "Comedy of Errors" entnahm, vielleicht sogar diesem entlehnt. Auf der andern Seite, und diese interessirt uns hier besonders, können wir mit gleicher Bestimmtheit die Hauptzüge von mindestens zwei der besten Shakspeare'schen Lustspiele bis an die Thür von Jakob Ayrer zurückführen: Much ado about nothing und The Tempest.

Ueber die erstgenannte dieser beiden Komödien schreibt Collier: „Es wird gesagt, daß die wesentlichsten Grundzüge dieses Lustspiels aus der Erzählung „Ariodante und Genevra" im fünften Buch von Ariost's „Orlando Furioso" entnommen seien. Etwas Aehnliches mag auch im vierten Gesang des zweiten Buches von Spenser's „Feenkönigin" gefunden werden, allein eine Novelle Bandello's, welche Belleforest in seinen „Tragischen Geschichten" aufgenommen hat, lieferte wahrscheinlich Shakspeare die Fabel. Sie tritt, selbst in den Einzelnheiten näher an das Stück heran, als irgend eine Dichtung, die wir bisher entdeckt haben. Es gibt jedoch keine englische Uebersetzung dieser Erzählung, soweit es bekannt ist." [30])

Simrock in seinen „Quellen Shakspeare's", führt ebenfalls die Bandello'sche Novelle als des Dichters Fundgrube an, verfehlt indessen mitzutheilen, daß sie nicht in die englische Sprache übersetzt worden ist. Dann mußte Shakspeare auch die italienische Sprache oder mindestens die französische verstanden haben, worüber wir nicht im Klaren sind. Andererseits wissen wir, daß Ayrer die Erzählung Bandello's zu seiner „Schönen Phänicia" benutzt hat, denn er sagt dieses ausdrücklich. Aber Ayrer weicht an vielen Hauptstellen von Bandello ab, aus dramatischen Rücksichten, und Shakspeare folgt an den identischen Stellen, aus demselben Grunde, dem Vorbilde Ayrer's, wenngleich in viel hübscherer und effektvollerer Weise. Ich nenne die dritte Szene im III. Akt von „Viel Lärm um Nichts", wo Shakspeare den Dogberry und die beiden Nachtwächter einfügt, welche in finsterer Nacht den Borachio überhören, wie er dem Konrad erzählt, daß er mit der Dienerin Margarethe im Garten Leonato's eine falsche Liebesszene gespielt habe, was Claudio in einem Versteck beobachtete, der die Margarethe für seine Geliebte, Hero, gehalten hätte. Die Nachtwächter arretieren darauf Borachio und Konrad, und beim Verhör kommt der Schurkenstreich an's Licht. Ayrer läßt die hier *erzählte* Szene wirklich spielen, wobei Jahn als Phänicia (des Grafen Braut) verkleidet, an Gerwalts Hand im Garten wandelt und sich von diesem scheinbar liebkosen läßt, was Graf Tim-

borus vom Versteck aus sieht, wodurch er von Phänicia's Untreue überzeugt wird. Jahn bereut den Schelmenstreich und kündigt seinem Herrn, Gerando, den Dienst, er wolle den vermeintlichen Tod der Phänicia nicht länger auf dem Gewissen haben, und Gerando deckt dann den Betrug auf. Die falschen Rollen, die Ayrer Jahn und Gerwalt hier spielen und die Shakspeare von der Margaretha und dem Borachio erzählen läßt, und die in beiden Stücken der Geliebte der Heldin (Phänicia und Hero) vom Versteck aus beobachtete, hat Bandello nicht, der den Knoten gänzlich verschieden schürzt und lösen läßt. Die Abweichung von Bandello ist eine Erfindung Ayrer's, um, wie gesagt, eine bühnengerechte Verwickelung der Handlung zu bewerkstelligen, und Shakspeare folgt auf demselben Wege, nur mit der geschilderten Aenderung.

Auch ist das zweite Liebespaar, das mit der wesentlichen Handlung ohne allem Zusammenhang steht, außer daß das Bild dadurch lebendiger wird, nicht in der Bandello'schen Novelle enthalten, sondern eine Idee Ayrer's, die Shakspeare ebenfalls adoptirt. Wie dieser aber die identischen Gedanken und Anlagen Ayrer's getroffen haben sollte, ohne ihn zu kennen, wäre in der That ein Wunder gewesen. — Die schöne Phänicia ist eins von Ayrer's besten Stücken, voll fein gedachter Intriguen und reizender Verwickelungen, die außerordentlich belustigend wirken.

Wenn indessen Bandello oder dessen Uebersetzer, Belleforest, mit Ayrer sich in die Ehre theilen, dem Shakspeare das Gerippe zu einem seiner vorzüglichsten Lustspiele geliefert zu haben, so gibt es doch *eine* Shakspeare-'sche Komödie, die unbedingt von Ayrer zuerst gedacht wurde, und bei welcher unser deutsche Dramendichter in der Vaterschaft der Idee keinen Mitbewerber hat: „Der Sturm." — „Niemand hat bis jetzt die Erzählung entdeckt, aus welcher dies Stück geschöpft wurde," sagt Collier, und fügt dann hinzu: „Dennoch sagte Dichter Collins dem Thomas Wharton, daß der Entwurf aus der Romanze „Aurelio und Isabella" entlehnt sei, welche während des 16. Jahrhunderts häufig gedruckt wurde," „aber," so schließt Collier, „diese Erzählung hat gar keinen Zusammenhang mit dem „Sturm." [31]) Douce meint, daß der Knoten, oder mindestens der Umriß desselben aus Sir George Summer's Beschreibung seiner Reise und des Schiffbruchs an den Bermuda's im Jahr 1609 entlehnt sei, [32]) welche zwar Shakspeare in der Anlage der Sturmszene im ersten Akt (die Begegnung der Seeleute mit der Mißgeburt Caliban) als Muster gedient haben mag, aber da hört auch jeder Vergleich auf.

Ich bin fest überzeugt, daß Shakspeare das Ayrer'sche Lustspiel „Von der schönen Sidea" zu seinem Vorwurf genommen hat. „Beide Stücke," sagt Cohn, „sind auf der Idee einer strafenden Gerechtigkeit begründet." Wenn aber schon diese Aehnlichkeit des Aufbau's und der Endziele in den Fundamentalprinzipien der Stücke ein starker Beweis gegen die Möglich-

keit des Zufalls der Uebereinstimmung beider Dichter sein soll, so beseitigen die zahlreichen Zusammenklänge in den äußeren Theilen des Entwickelungsganges der Handlungen und der Lösung der verschlungenen Knoten beider Dramen den allerletzten Zweifel. In dem einen wie in dem andern Stück wird der gefangene Prinz genöthigt, Holzblöcke aufeinanderzuschichten, und in beiden Dramen führt diese Thätigkeit zur gegenseitigen Neigung der Liebenden. Im „Sturm" (Akt I, Szene 2) sagt Prinz Ferdinand zu Miranda:

„– – – – – – – Seid ihr ein Mädchen noch
Und eure Neigung frei, so mach ich euch
Zur Königin Neapel's."

Der dritte Akt der „schönen Sidea" bringt dieses Seitenstück:

Engelbrecht. „Ja, ich wollt mich eur Lieb ergeben
Zu Dienst mit Leib und auch Leben
Und euch zu einer Fürstin machen.

Im „Sturm" (Akt III, Szene 1) sagt

Ferdinand. „– – – – – O theure Herrin
Ich stets dein Unterthan.
Miranda. Mein Gatte denn?"

In der „schönen Sidea" (Akt III) lautet die Stelle so:

Engelbr. „Dasselb solt ihr trauen mir
Und ihr solt auch mein Gemal sein.
(Sie geben die hend aneinander.)
Sidea. Bistu denn mein?
Engelbr. Ja.
Sidea. So bleib ich dein.

In Ayrer's „Sidea" besitzt Fürst Ludolf, der Vater der Sidea, die Macht des Zaubers und bannt „Runcifal" zur Thätigkeit in der Entwickelung der Handlung. Im „Sturm" benutzt Fürst Prosper, Miranda's Vater, dieselbe Kraft für den gleichen Zweck. Ayrer's „Runcifal der Teuffel" wird von Shakspeare zum „Ariel," dem Geist der Luft, umgewandelt. Ayrer's Ludolf berührt mit seinem Zauberstab die Schwerter des Prinzen Engelbrecht und dessen Knappen, und ihre Waffen bleiben unbeweglich in den Scheiden stecken. Shakspeare's Prosper (Akt I, Szene 2) entwaffnet mit seinem Zauberstab das gezogene Schwert des Prinzen Ferdinand, wobei sich folgender Dialog entspinnt (nach Theodor Mügge's Uebersetzung).

Prosper. „– – – – – – Gleich ergib dich!
Mit diesem Stabe kann ich dich entwaffnen,
Daß dir der Stahl entsinkt.

Und nachdem er das Schwert Ferdinand's mit dem Zauberstabe berührt hatte und dieses zu Boden fiel:

Prosper. Gehorche!
Schlaff sind die Sehnen dir, wie in der Kindheit
Und haben keine Spannkraft.
Ferdinand. Wahrlich, ja:
Gefesselt, träumend sind die Lebensgeister. —
Des Vaters Tod, die Schwäche, die ich fühle,
Der Freunde Schiffbruch, dieses Mannes Drohn,
In dessen Bann ich steh. – – – – –

In der „schönen Sidea" (Akt II) lautet die parallele Stelle:

Ludolff. Du junger Fürst halt gib dich gefangen!
Engelbr. Den Raub wirstu heut nicht erlangen
Famule stoß durch ihn die Klingen!
(Sie wollen vom Leder ziehen, Ludolff schlagt mit den stab auff die Wehr.)
Famul: Mein Wehr kan ich nicht heraus bringen
Ich glaub das sie verzaubert sey.
Engelbr. Ja es ist lauter Zauberey
Ich bin erlembdt an beyden henden
Kan mich nicht wol rucken vnd wenden
Deshalb weil's nit kan anderst seyn
So muß ich seyn der gefangen dein.

Es ist unnöthig, noch mehr Vergleichungen zu zeigen, die zu Hunderten durch beide Stücke laufen und bei Shakspeare zuweilen fast an eine wörtliche Uebersetzung streifen. Joseph Hunter in seinen "Illustrations of the life and studies of Shakespeare" beginnt seine Bemerkungen über dieses Drama: „Die Quelle des Entwurfs zum Sturm ist bis jetzt noch ein Shakspeare'sches Geheimniß." Als Thomas Solly's Uebersetzung von Ayrer's „Schöne Sidea" veröffentlicht war, antwortete W. J. Thoms an Hunter: „Ich nehme an, daß dieses Geheimniß jetzt gelöst ist." [33])

Albert Cohn und nach ihm Rudolph Genée haben dieses Thema auf erschöpfende Weise behandelt, indem sie die kleinsten Einzelnheiten untersuchten, die zu erörtern meine Abhandlung bis in's Riesige erweitern müßte. Ich will nur noch eine Frage berühren, die möglicherweise aufgeworfen werden könnte: Hat nicht Ayrer den Shakspeare kopirt? Hierauf muß geantwortet werden, daß sowohl Ayrer's „Phänicia" als auch seine „Sidea" in oder vor den Jahren 1595 – 1598 geschrieben wurden, und daß Shakspeare's „Viel Lärm um Nichts" von allen Autoritäten in das Jahr 1600 gesetzt wird, sein „Sturm" aber gewöhnlich in das Jahr 1613. Dem eigenen Text nach konnte dieses Drama nicht früher, mindesten nicht vor 1610, dem Jahr der Rückkehr Summer's von den Bermuda's, geschrieben sein; die Reisebeschreibung desselben wurde zuerst in "Sam Purchas his Pilgrims" (1613) gedruckt.

Nachdem nun die Bekanntschaft Shakspeares mit den Schriften Heinrich Julius' und Jakob Ayrer's festgestellt ist, drängt sich uns die Frage auf: Hat Shakspeare deutsch verstanden? Ich bin so kühn, diese Frage entschieden mit Ja zu beantworten. Er beherrschte diese Sprache nicht bloß nach vorhandenen Schriften (sind doch seine Dramen voll von Germanismen), sondern er war auch wohlvertraut mit den deutschen Gassenworten seiner Zeit. Worte, welche er nicht durch Lesen erlernen konnte und die er einzig aus dem Munde des Volkes gehört haben muß, werden häufig von ihm, des Effekts wegen, angewandt, und haben seine Komentatoren nicht wenig in Verlegenheit gesetzt, sie häufig geradezu verstummen machen. Ich will meine Abhandlung mit einer kleinen Auswahl solcher Worte und Sätze schließen, wie sie mir leicht in die Hände fielen, und die von einem geübten Etymologen hundertfach vermehrt werden könnte.

Aus dem „Sturm".

Im zweiten Akt, erste Scene, sagt Sebastiano: "The fair soul WEIGHED between loathness and obedience". Theodor Mügge übersetzt dieses: Die schöne Seele schwankte zwischen Abscheu und Gehorsam." Er hat sich nach Johnsons Glossar gerichtet. Eine getreue Uebersetzung müßte lauten: Die gute Seele erwog ꝛc." Der Germanismus ist deutlich sichtbar. Erwägen ist ein Wort, dessen Wurzel in wägen liegt; während das englische Synonym dafür deliberating, considering, holding in suspense, nicht aber wavering ist, wie Mügge es annimmt. Dann hätte Shakspeare wohl selber geschrieben: The fair soul WAVERED" ꝛc.

In derselben Scene fragt Sebastiano den Antonio, welcher den ersteren überreden will, seinen Bruder auf der öden Insel zu tödten und sich selber zum König von Neapel zu erheben, wie er (Antonio) es ja auch früher mit seinem Bruder, Prosper, gethan und das Herzogthum Mailand entwendet habe: "But for your conscience?" Worauf Antonio erwiedert: "Ay sir; where lies that? If it were a KYBE, 'twould put me to my slipper."

Es ist geradezu lächerlich, wie die Kommentatoren Shakspeare's das hier gebrauchte Wort "Kybe" zu erklären versuchen! Dessen Verbindung mit dem Pantoffel trieb sie zum Rathen und sie fanden dann das gälische Wort "chilblain" — Frostbeule. Dann suchten sie nach der Wurzel des Wortes, die sie in dem ebenfalls gälischen Wort "cib" zu finden meinten. Websters Wörterbuch nennt das Wort Welsh und es bedeute ein Gefäß. Die Bedeutung ist richtig gegeben, aber der gälische Ursprung nicht; es ist ein Wort der gesammten indo-europäischen Sprachgruppe gemeinsam angehörig, wovon die Welshe Sprache, ein Zweig der keltischen Gruppe, nur ein winziger Theil ist. Mittelst einer Lautverschiebung des Vokals „i" durch „ü", „u" „ö" nach „o" finden wir das Wort im Angelsächsischen und heu-

tigen Plattdeutschen „Kop“, englisch “Cup” — dem Obertheil eines Tassenpaares; also Becher, Kelch — in der katholischen Kirche (im Lateinischen, auch im Italienischen, Spanischen ꝛc.) heißt der etwas breitere Kelch zur Aufbewahrung der Hostien “Ciborium” und “Ciborio”. Aber was hat dieser “cup” (Kelch), dieses Gefäß mit der Frostbeule (von chill — kalt und blain — Blase, Beule) zu thun? und weiterhin mit Shakspeares “kybe”? Wurde das Wort jemals vor Shakspeare von einem engischen Schriftsteller in diesem Sinn gebraucht? Wenn so, ich habe es bis jetzt noch nicht entdecken können. Ich bin der Meinung, daß die Etymologen, indem sie eine Erklärung für Shakspeare's “kybe” anstrebten, in der verkehrten Richtung sich bewegten, indem sie die Wurzel unter den Blättern suchten, statt von den Zweigen am Stamm abwärts im Boden. In Wirklichkeit fiel es ihnen gar nicht ein, dort danach auszuschauen, wo das Wort lebte und wo Shakspeare es fand: auf den Gassen und im Volksmunde des südlichen Deutschlands.

Keib oder Kaib (schweizerdeutsch: Chaib) ist ein Volksausdruck in Süddeutschland für einer zänkischen, herrschsüchtigen Person in der neutralen Form; weiblich haben wir gegenwärtig dafür das Wort „Keife“ oder „Keiferin“. Zu Shakspeare's Zeit hatte sich die Biegung des harten „b“ in das weichere „f“ als besondere Bezeichnung des Femininums noch nicht vollzogen, es hat sich später entwickelt. Hans Sachs und Luther gebrauchen es nur in der weiblichen Form. Bei Sebastian Brandt und Burkard Waldis heißt es: „Ein keibendes Weib“, später „Ein keifendes Weib“ und gegenwärtig, „Ein zänkisches Weib.“ In dieser Verbindung finden wir die Meinung, welche Shakspeare mit dem Wort “Kybe” auszudrücken strebte, sofort: “If my conscience were a Kybe (d. h. eine Zänkerin), it would put me to my slipper.” Unter dem Pantoffel, resp. dem Zeichen des Pantoffels stehen, bedeutet ein Mann, der unter der Botmäßigkeit seines Weibes steht. Der Ursprung dieses deutschen Sprichworts, das schon sehr alt ist, läßt sich dahin erklären, daß ein herrisches Weib ihren nachgiebigen Gemahl nicht in Gesellschaften gehen ließ, ihn also in die Pantoffeln trieb, d. h. zum Daheimbleiben nöthigte. Genau diese Bedeutung wendet Shakspeare an.

In der zweiten Szene des zweiten Aktes sprüht Trinculo (der Narr) förmlich Germanismen: “Yond same black cloud, yond huge one, looks like a FOUL BUMBARD that would shed his liquor.” “Foul bumbard” meint einen faulen Humpen. Johnson deutet es: “a black jack of leather to hold beer,” was Theodor Mügge in seiner Uebersetzung des „Sturm“ mit „ein alter Schlauch, der seinen flüssigen Inhalt ausgießen will“, wiedergibt. Ueberhaupt folgen die deutschen Uebersetzer gedankenlos dem Johnson'schen Glossar; so auch Mügge, Schlegel, Simrock ꝛc. mit der erwähnten „Frostbeule.“ Für den “foul bumbard” hat

Hans Sachs in seinem Fastnachtsschwank: „Der vollen Sew gefährliche Schiffahrt" (zuerst gedruckt 1565) das Vorbild geliefert: „Ein fauler Humppen lässet den wein lauffen."

In demselben Monolog sagt Trinculo: "Where I in England now, and had but this fish painted, not a holiday-fool there but would give a piece of silver: there would this monster MAKE A MAN, any strange beast there MAKES A MAN: when they will not give a DOIT to relieve a lame beggar, they will lay out ten to see a dead Indian." Johnson deutet den Satz, "makes a man", dahin, "to make a man's fortune." Bei uns Deutschen wäre diese Erklärung völlig überflüssig gewesen; ist doch die Phrase „Geld macht den Mann" in Deutschland überall zu Hause. Shakspeare hat nur eine deutsche Spracheigenheit angewandt, und ebenso mit der Bezeichnung der kleinen Münze "doit" (Deutsch und Holländisch „Deut"), deren Benennung in England zu Shakspeares Zeit bereits obsolet geworden war, ausgenommen vielleicht unter den Seeleuten. [34]) Chaucer (1323 — 1384) nennt die kleinste englische Scheidemünze bereits penny und Langland, der zur selben Zeit lebte, penning und pennink. Nur beim Rechnen gebraucht man in England noch den Buchstaben "d" (Deut) als Bezeichnung für penny oder pence. [35])

In Akt III, Szene 2, versucht Caliban den Stephano zu reizen, daß er Prospero im Schlaf ermorden möge: "There thou may'st brain him . . or with a log batter his skull, or paunch him with a stake, or cut his WEZAND with a knife" Im Mittelhochdeutschen war „Wisent" (gleichklingend mit dem Shakspeare'schen Wort) ein Ochs oder der Nacken (Hals) eines Ochsen; und in dieser Bedeutung ist das Wort noch heute bei den Studenten in Deutschland gebräuchlich: man nennt diejenigen Bruder Studio's „Wisent", die sich auf ihr Examen vorbereiten und deshalb anstrengender studiren (ochsen, büffeln) müssen. Johnson, in seinen Erklärungen, muthmaßt auf Gerathewohl, indem er sagt "Wezand means the throat."

Ariel schließt im dritten Akt, Szene 3, eine sehr dunkel gehaltene Anrede an Alonzo mit den Worten: "AND A CLEAR LIFE ENSUING", welche Stelle von Johnson als "a pure, blameless life" erklärt wird. Ich glaube, daß sich Johnson irrt und daß Shakspeare eine rein deutsche Trope anwendet, nach welcher das "clear" für ungetrübt, wolkenlos, heiter gelten soll.

Im fünften Akt, erste Szene sagt Gonzalo: I have INLY wept. Ein weiterer Germanismus — „Ich weinte innerlich." Und etwas später schließt er: "O rejoice beyond a common joy . . . . : In one voyage did Claribel her husband find at Tunis, and Ferdinand her brother found a wife where he himself was lost; Prospero his

dukedom in a poor isle; and all of us ourselves, WHEN NO MAN WAS HIS OWN." Johnson deutet dieses, es meine "when no man was in his senses or had self - possession." Wenn er Recht hat, so nahm Shakspeare seine Worte aus der gebräuchlichen deutschen Redewendung „außer sich sein", „sich selbst nicht haben", z. B. „er war außer sich vor Wuth."

Aus den „Lustigen Weibern."

Akt I, Szene 3.

Fallstaff. Well, Sirs, I'm almost out of heels.
Pistol. Why, then, let kibes ensue.
Fallst. There is no remedy; I must CONY - CATCH.

Was ich über das Wort "kybe" früher bemerkt habe, gilt auch für diese Stelle. Fallstaff will nämlich sagen, daß er ganz mittellos, ohne Geld sei — völlig abgerissen oder abgebrannt, wie wir sagen würden. Er wendet das Wort keineswegs buchstäblich auf zerrissenes Schuhwerk an; Pistol will deshalb mit der Antwort ausdrücken, wenn sein Herr außer Geldmittel sei, dann würden seine Gläubiger, die Keibe, sich bald melden und Fallstaff würde durch noch mehr Gläubiger geplagt sein, und an diese Thatsache knüpfte er dann den "I dont care" Ausspruch: Laßt noch mehr Keibe (d. h. Kreditoren) entstehen, wenn ihr nur Geld auftreibt. Fallstaff entgegnet: „Da hilft kein Mittel; ich muß Kaninchen fangen!" (cony - catch). Hier haben wir ein altes deutsches Sprichwort, das ungefähr sagen will, als auf ungewöhnlichem Wege Geld auftreiben: Kaninchen fangen, Füchse fangen, d. h. Jemand um ein Darlehen anbetteln oder anpumpen. Beide Phrasen „Kaninchen, bzw. Füchse fangen" und „Geld pumpen" sind ursprünglich Studentenausdrücke in Deutschland. Die erstere wurde von den Bettelstudenten der früheren Jahrhunderte gebraucht, welche nicht daran dachten, das Erbettelte wieder zurückzuerstatten, die letztere von jenen, die ihre Geldebbe durch Borgen ausglichen, bis sie neue Wechsel von den Eltern ziehen konnten.

Im zweiten Akt, Szene 1, der neueren Ausgaben von Shakspeares „Lustigen Weibern" spricht der Wirth zu Shallow, Ford und Page: "Will you go, Cavaliers?" In der Folio Ausgabe vom Jahre 1623 heißt es: "Will you go, ANHEIRES?" Sämmtliche englische Kommentatoren Shakspeare's erklären das Wort als unverständlich, da es doch in der That ein gutes altdeutsches Wort ist: An- oder Ahnherren, holländisch Anheeren, von Ahn – groß - Ahnvater – Großvater, schweizerdeutsch Ehni, noch heute üblich, galt auch im altdeutschen Gebrauch für „Gevatter". In diesem Sinn wendet es Hans Sachs in seinem vierten Fastnachtschwank (Gesammtausgabe Band II, S. 95) an, indem er in der Einleitung mittheilt, er habe die Fabel von seinem Gevatter Eberlein Hofmann erzählen gehört, der bei einem von Sachs' Kindern Taufpathe war:

„das hab ich gehört von ferren
von Eberlein Hofman mein anherren."

Ford sagt in derselben Szene: "She was in his company at Page's house; and WHAT THEY MADE THERE, I know not." Dies ist eine reindeutsche Wendung: „was sie dort machten" — what they did there. — In der zweiten Scene erwiedert Pistol, als Falstaff ihm ankündigt, daß er ihm keinen Pfennig mehr borgen werde, "I will retort the same in EQUIPAGE". Wir wissen, daß dieses Wort die Ausstattung eines Kavaliers oder Offiziers bedeutet. In Deutschland galt es auch für Löhnung. Karl Simrock in seiner Uebersetzung der „Lustigen Weiber" faßt es, trotz Johnson, auch so auf, indem er den Pistol sagen läßt:

„So ist die Welt die Auster
Die ich mit Schwert eröffne. —
Ich will es von der Löhnung wiederzahlen."

Der große Kurfürst von Brandenburg, welcher im 17. Jahrhundert regierte, hatte einen Lieutenant in seinen Diensten, namens Friedeborn, der den Ruf eines Reim-Improvisators besaß. Der Kurfürst, welcher davon hörte, rief ihn einst vor die Fronte seiner Kompagnie und forderte ihn auf, eine Probe seiner Kunst abzulegen, worauf der Lieutenant sofort einfiel: —

„Gott sprach in seinem Zorn,
Der Lieutenant Friedeborn
Soll hier auf dieser Erden
Nie mehr als Lieutenant werden."

„Gott hat in meinem Regiment kein Kommando, fiel der Kurfürst ein: Er ist Hauptmann! Aber jetzt gebe er noch einen Reim zum Besten." Der neugebackene Hauptmann erwiedere darauf:

„Der Zorn hat sich gewandt,
Zum Hauptmann bin ich ernannt:
Hätt' ich mehr Equipage,
So hätt' ich noch mehr Courage."

„Er soll hundert Mark extra haben," unterbrach ihn der Kurfürst, „aber jetzt mache er keine Reime mehr, sonst wird er Kurfürst und ich werde Lieutenant." In dieser Anekdote wird das Wort „Equipage" ganz in dem Sinn von Sold oder Löhnung aufgefaßt. So hat es auch zweifelsohne Shakspeare gedacht, wie Simrock richtig übersetzte.

Nun wird vielleicht behauptet, daß das Wort „Equipage" nicht deutsch, sondern französisch und deshalb mein Argument hinfällig sei. Daß das Wort französisch und zwar von lateinischem Stamm ist, gesteh ich gern zu, aber war nicht die gesammte Litteratur der damaligen Zeit, selbst bis in dieses Jahrhundert hinein, mit lateinischen, griechischen, französischen

und andern Sprachbruchstücken vermischt? Ist nicht die englische Sprache das wahre Musterbild einer solchen Mischung? in der That eine Mischsprache? Deshalb fand man es auch nicht unpassend, wenn Shakspeare allerlei Fremdworte und selbst fremde Sprach- und Satzbildungen in seinen Dramen verwerthete. Nun wissen wir aber, daß Deutschland auch zu Shakspeare's Zeiten der militärische Mittelpunkt von ganz Europa war, wo gerade die soldatischen Ausdrücke, wie „Equipage", „Menage", 2c. am meisten zu Hause waren. In England waren sie nicht vorwiegend gebräuchlich, und so wird der kühne Dichter wohl seinen Ausdruck „Equipage" für Löhnung in Deutschland gefunden haben.

In der dritten Szene, Akt III, sagt Frau Page: "Look here is a basket; if he be of any reasonable stature, he may creep in here; and throw foul linen over him, as if it were going to BUCKING." Websters Wörterbuch nennt Tomlinson als Autorität der Erklärung dieses Wortes, für „Einweichen der Wäsche zum Bleichen", oder als „Lauge, eine ätzende Flüssigkeit". Ich erinnere mich indessen aus meiner Jugendzeit, daß in Norddeutschland das Wort „Büke" zur Bezeichnung der größeren Frühjahrs- oder Herbstwäsche am Bach, an der „Beke", allgemein gebräuchlich war, daß es also eine Zusammenziehung von „an de Beke wasken", „Becken", sein muß und nicht von der Lauge, resp. dem Einweichen des schmutzigen Zeuges in der Lauge stammt. Die kleineren Wäschereien im Hause nannte man niemals „Büken" sondern „Waske" - Wäsche — „wi wasket" oder „wi hebbet Waske". — Die Folge des Shakspeare'schen Stückes bestätigt dieses ja auch, indem die Knechte den Korb mit Falstaff und dem Waschzeug an das Ufer der Themse tragen, und es, mitsammt dem Ritter, ins Wasser werfen.

Im vierten Akt, zweite Szene, spricht Frau Ford davon, mittelst Bloßstellung der ganzen Geschichte des Schabernacks, den sie mit Falstaff spielten, den Ritter öffentlich preiszugeben, worauf Frau Page erwiedert: "Come to the forge with it then!" — „Vor die Schmiede bringen," ist ein gang und gäber deutscher Gassenausdruck für etwas öffentlich bekannt machen.

Aus „Viel Lärm um Nichts."

Akt III, Szene 1. In dem Zwiegespräch zwischen Hero und Ursula, in Bezug auf die Liebelei von Benedik und Beatrice, die anfänglich so absurd erschien, sagt Ursula, nachdem sie vernommen hat, daß das Pärchen in der That verliebt sei: "She's limed, I warrant you." Dieses erklärt Johnson dahin, daß es meine, sie sei in die Schlinge gegangen (she's ensnared). Die Etymologen nennen das Wort Angelsächsisch, was allerdings richtig ist, denn der niedersächsische Herzog und später deutsche Kaiser Heinrich I. führt ja den Beinamen der „Finkler" oder „Vogelsteller", weil er mit Leim bestrichene Ruthen in die Zweige der Bäume hing, um

Vögel zu fangen. Setzten sich die gefiederten Bewohner der Luft auf eine solche Ruthe, so klebten sie mit ihren Füßen am Leim fest und waren „geleimt", d. h. gefangen, was noch heute jeder Schulknabe in Deutschland korrekt und deutsch — nicht angelsächsisch — deuten wird. Ich glaube schwerlich, daß Shakspeare besondere angelsächsische Studien gemacht hat und noch weniger nach einem Wörterbuch. Gab es damals überhaupt solch ein Ding wie ein Wörterbuch in der englischen Sprache?

Im selbigen Akt, Szene 3, von „Viel Lärm um Nichts" sagt Borachio: "See'st thou not what a deformed thief, this fashion is? How giddily he turns about all the hot bloods, between fourteen and five and thirty! fashioning them like Pharaoh's soldiers in the REECHY painting." Hier gibt Webster's Wörterbuch wiederum das Wort als „Angelsächsisch" an, und zwar in der Lautverschiebung reeky, von reean, reocan. Das ist ja auch ganz richtig, aber wie kommt Shakspeare zu dem Wort, dessen angelsächsischer Gebrauch längst in England verloren gegangen war. Langland („Piers Plowman") schreibt es "reoky" aber schon sein Zeitgenosse Chaucer hat es nicht mehr und schreibt "smok" oder "smock" und "smocky". In Norddeutschland sagt man noch heute "roken" und in der Schriftsprache heißt es „rauchen" „rauchig". Aber die Etymologen beobachteten und erklärten die besondere Biegung nicht, welche Shakspeare dem Worte gibt, indem er das doppelte „e" und auf dieses folgend das weiche „ch" anwendet. Unser Dichter benutzte das Wort in der süddeutschen Mundart seiner Zeit, das noch heute in den schweizer und allemannischen Dialekten gang und gäbe ist: „rüchig" oder „rüchi", d. h. rauchig. [86])

Johnson's Erklärung der hämischen Bemerkung der aufgeregten Beatrice (4. Akt. Sz. 1): "Princes and Counties", daß das Wort "counties" die alte Form für Graf oder Earl gewesen sei, ist hinfällig. Weder Chaucer noch Langland (beide im 14. Jahrhundert) haben das Wort in dieser Gestalt. Hier wandte Shakspeare abermals einen Germanismus an, das ist klar. Er wollte mit dem Worte "counties" eine spöttische Verkleinerung andeuten: „Prinzen und Gräfchen oder Gräflein", d. h. ein unbedeutender, kleinlicher, erbärmlicher Graf. So haben es auch Benda und Alexander Fischer in ihren Uebersetzungen von „Viel Lärm um Nichts" aufgefaßt. Die Fortsetzung des Satzes zeigt dies ebenfalls an: "Surely a princely testimony, a goodly count-confect, a sweet gallant surely!" (Ein netter Zuckergraf, ein süßer Schatz, fürwahr!) Die Gewalt der deutschen Sprache, jedes Substantivum mittelst Anhängung der Silbe „chen" oder „lein" in die Diminutivform zu übertragen, läßt sich in der englischen Sprache nur schwer nachahmen, besonders mit Namen und Bezeichnung von Personen. Für andere Dingenamen kann die Endsilbe "let" zuweilen angewandt werden, wie "leaf — leaflet", "brook — brook-

let" ꝛc., aber es würde durchaus hölzern klingen, wenn man ſagen wollte: "boy — boylet", "count — countlet", "maid — maidlet", während dieſes in Deutſchen ſehr gefällig klingt: „Knabe — Knäblein" oder „Knäbchen", „Graf — Gräflein" oder „Gräfchen", „Magd — Mädchen" oder „Mägdlein", „Karl — Karlchen", „Hans — Hänschen", „Anna — Aennchen", „Maria — Mariechen" ꝛc.

Im fünften Akt, Szene 2, verſucht Benedik einen Liebesbrief in Sonettform zu ſchreiben, was ihm jedoch nicht gelingen will und er bricht deshalb ab, mit dem Ausruf: "No, I was not born under a rhyming planet, I cannot woo in FESTIVAL TERMS." Dieſes iſt unzweifelhaft eine ſpöttiſche Anziehung auf die Hofpoeten der damaligen Zeit, wovon jeder der dreihundert und fünfzig Fürſten und Fürſtchen ſich mindeſtens einen am Hofe hielt, der bei allen feſtlichen Gelegenheiten, wie Geburten, Kindtaufen, Namenstagen, Verlobungen, Hochzeiten (ſog. Beilagern), Todesfällen ꝛc. ꝛc. ſeine dichteriſchen Talente ſpielen laſſen mußte. Ich weiß nicht, ob man an den engliſchen und franzöſiſchen Höfen damals auch „Hof-Poeten" gehabt hat, aber kein deutſcher Fürſt, Herzog, Graf ꝛc. konnte ohne dieſe zur Mode gewordenen Perſonen fertig werden. Daher die ungeheure Zahl der ſog. „Feſt-Gedichte" des 16. und 17. Jahrhunderts, von denen (als Blattdrucke aufbewahrt) faſt alle Bibliotheken Deutſchlands förmlich wimmeln. Der Monolog Benedik's ſollte ganz unbedingt ein Stich auf die Hofpoeten der damaligen Zeit ſein.

Aus dem Mittſommernachts-Traum.

Im zweiten Akt, Szene 1, ſagt Robin Goodfellow:

"And now they never meet in grove or green
By fountain clear, or spangled STARLIGHT SHEEN."

„Sternenſchein" iſt das deutſche Wort hierfür. Die Fee antwortet dem Robin:

" — — — — — — — — Are you not he
That fright the maidens at the villagery:
Skim milk: and sometimes labor in the QUERN? etc."

Johnſon erklärt das Wort "quern" als eine Handmühle, was ſicherlich ein Irrthum iſt. Das Wort iſt gutes angelſächſiſches Engliſch: "churn" — norddeutſch „Kerrn" = Butterfaß.

Im dritten Akt, Szene 1, ſpricht Quince zu Bottom: "When you have spoken your speech, enter into that BRAKE, and so every one according to his cue." — Das Wort "brake" iſt norddeutſch „Brok", hochdeutſch „Bruch" und bezeichnet ein Dickicht in der Niederung oder in ſumpfiger Gegend. Wir haben heute das Wort im amerikaniſchen Engliſch, obwohl nur in der Zuſammenſetzung, wie cane-brake, alder-brake und andere.

Aus der „Bezähmten Keiferin"

In der ersten Szene des ersten Aktes (nicht des Vorspiels, sondern der Komödie) benutzt Tranio das Wort: "BALKE LOGIC", welches Johnson und alle anderen Shakspeare-Erklärer als völlig unbekannt, resp. verloren gegangen bezeichnen. Ich glaube, daß das Wort leicht klar gemacht werden kann und zwar als rein deutschen Ursprungs. Die Stelle heißt:

> "As Ovid be an outcast quite abjured:
> Balke Logic with acquaintance that you have,
> And practise rhetoric in your common talk."

Das Wort „balke" meint hier „balgen", d. h. streiten, disputiren: „Balge dich über Logik mit deinen Bekannten".

In derselben Szene sagt Katharina:

> "I wis, it is not half-way to her heart."

(Ich weiß, es ist nicht halbwegs ihr zum Herzen.) Dies ist reines Deutsch. Chaucer hat noch die norddeutsche Form "witte" = "wete", "weit", während die Schweizer und Allemannen „wiß", auch „wüß" sagen.

Etwas später bemerkt Gremio, nachdem er gehört hatte, daß Bianca nicht ehrer gefreit werden kann, bis die ältere Katharina einen Mann gefunden habe: "If I can by any means light on a fit man to teach her wherein she delights, I WILL WISH HIM TO HER FATHER." Johnson deutet die Meinung dieses Satzes dahin: "I will recommend him to her father", womit er ganz bestimmt eine falsche Deutung liefert, die auch Simrock in seiner Uebersetzung adoptirt. Der Satz ist nichts Anderes, als ein deutscher Gassenausdruck, uns allen geläufig, z. B. „Prost die Mahlzeit, ich will ihm was wünschen, was husten oder was malen!" d. h. ich werde es wohl bleiben lassen.

In der zweiten Szene sagt Petruchio zu Grumio: "Villain, I say, knock ME here soundly!" Noch ein deutsches Gassenwort, auf welches Shakspeare eine lange lustige Szene baut. Grumio weigert sich, an das Thor zu klopfen, weil er meint, er solle seinen Herrn schlagen oder diesen an die Pforte stoßen. „Thu mir dies oder jenes" wurde ganz bestimmt von unserm großen Dichter aus dem Munde des süddeutschen Volkes aufgefangen und in der geschilderten Weise verarbeitet.

Baptista sagt im zweiten Akt, Szene 1, zu Katharina, die gerade ihre Schwester Bianca geschlagen hatte: "Thou HILDING of a devlish spirit." Das Wort ist angelsächsischen oder gothischen Ursprungs, von "haildjan"; noch heute in einigen Theilen Frieslands in ganz derselben Gestalt erhalten, in welcher Shakspeare es anwendet. Ich habe als Kind das Wort oft gehört, obwohl stets nur auf eine böse oder zornige Frauensperson angewandt: „Du hilding fan en Wicht" (Mädchen), oder „et is

en hilft Wiß", „ne hilfke Deren." Die letztere Form ist noch heute in einem großen Theil von Norddeutschland im Gebrauch — männlich „hilften", weiblich „hilfke" oder „hilftet" und sächlich „hilft". In einzelnen Gegenden ist das Wort in „aift" umgewandelt. Es bedeutet bösartig, zornig, oder auch wohl zuweilen derb, resolut.

In derselben Szene lautet ein Zwiegespräch zwischen Petruchio und Katharina so:

Kath. Where did you study all this goodly speech?
Petr. It is extempore from my mother - wit.
Kath. A witty mother! witless else her son.
Petr. Am I not wise?
Kath. Yes, KEEP YOU WARM.

Johnson meint, das "keep you warm" scheine auf ein Sprichwort hinzudeuten. Da hat er recht gerathen: „Halte dich warm!" ist eine spöttische Verneinung, noch heute in ganz Deutschland gebräuchlich).

Eine auffällige Erscheinung ist es gewiß, daß in den beiden Stücken Shakspeare's, welche mit den Ayrer'schen Komödien Verwandtschaft zeigen, die süddeutschen Sprachwendungen und Gassenworte vorkommen, während in den „Lustigen Weibern", die an die „Ehebrecherin" des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig anklingen, sowie im „Sommernachtstraum" und in der „Bezähmten Keiferin" mehr die norddeutschen Ausdrücke vorwiegen.

Hier haben wir eine ganze Reihe von Worten und Sätzen Shakspeares, hastig zusammengestellt, die alle mit Sicherheit auf ihren deutschen Ursprung zurückgeführt werden können: Germanismen, Provinzialausdrücke, Gassenworte 2c., theils dem gesammten Lande und seinen Bewohnern, theils dem nördlichen, resp. dem südlichen Deutschland angehörig; etliche im Lauf von drei Jahrhunderten oder durch die Schreibart des Dichters umgewandelt, andere noch vollständig in der Gestalt von Shakspeare's Zeit erhalten. Wo hat unser Dichter sie gesammelt? Sicherlich konnte er nicht im Geiste, wie Ariel, sich unsichtbar durch die Lüfte schwingen, das deutsche Reich durcheilend dem Geplauder seines Volkes lauschen und dann in hastigem Fluge über die salzige Fluth nach seinem lustigen Altengland zurückkehren, um dort die vernommenen Worte und Weisheiten zur Ergötzung der schau- und spiellustigen Männer und Frauen auf dem Papier zu verewigen. Wie groß auch Shakspeare's Genius war, er mußte wie alle sterblichen Menschenkinder, seine körperlichen Sinne anstrengen, um für seinen Geist das Material zu sammeln, aus welchem er seine Werke schaffen konnte, die er in reichster Fülle der Welt hinterließ und wofür ihm die spätesten Generationen noch Jahrtausenden noch danken werden.

Aber ich habe Sie, verehrte Anwesende, in der That zu lange aufgehalten und muß zum Schluß kommen, wenngleich mein Thema noch bei Weitem nicht erschöpft, möglicher Weise unerschöpflich ist. Was ich darzu-

legen beabsichtigte, ist keineswegs eine Annahme, daß Shakspeare seine Weisheit aus Deutschland geholt habe, im Gegentheil: Shakspeare ist ein Weltgenie und hat Deutschland mehr Glanz zugeführt, als er dort empfing. Es ist ein Lichtaustausch im vollen Sinn des Wortes; haben doch Deutschlands Dichter und Kritiker die wahre Größe Shakspeare's, des erhabensten Dichters Großbritaniens, zuerst kundgegeben, während in seinem Vaterlande er mindestens verkleinert, wenn nicht vergessen wurde. Meine Frage ist freilich noch nicht gelöst. Was ich gesagt habe, soll auch nur zum Nachdenken anregen; und so schließe ich dann, wie ich anfing, mit der Frage:

Hat Shakspeare als Schauspieler Deutschland besucht?

Anmerkungen.

1) Siehe Dr. Wm. Bell's Aufsatz: „War Shakspeare jemals in Deutschland?" im „Morgenblatt," Stuttgart, 1853, No. 50. — Ebenfalls Dr. Bell's: "Shakspeare's Puck and the folk-lore." 1862, Vol. II, p. 235.

2) J. P. Collier's Shakespeare edition of 1844, ante p. cxxix.

3) J. O. Halliwell's edition of the Coventry Plays, p. 410.

4) "Shakspeare Society Papers", 1841. p. 40.

5) Moritz Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen." Dresden, 1861. I. S. 69, ff.

6) Ebendaselbst, S. 72.

7) Shakespeare's Dramatic Works, with a life and notes of the Poet. Boston, 1850. p. L sq.

8) Ebendaselbst, p. xx.

9) Dr. Symmond's Life of Shakespeare, in Boston edition of Shakespeare's Works, 1850. Vol. I. p. xvii.

10) Siehe meine Abhandlung: „Der Shakspeare-Bacon Streit kritisch beleuchtet." Seite 46 dieses Bandes.

11) Ebendaselbst, S. 44, und Anmerkung, S. 66.

12) "Notes and Queries", 2nd Series, 1859, Vol. VII, pp. 330 – 351.

13) G. Brandt, "Historie der Reformatie en andere Kerkelyke Geschiedenisse." Amsterdam. 1677, Vol. I, p. 712.

14) Karl Goedeke: „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung," zweite Auflage, II, 534.

15) J. P. Collier: "New facts regarding the life of Sheakspeare." — Boston Shakesp. Edition. 1850, Vol. I, p. xlix.

16) J. O. Halliwell: "Dispute with the Earl of Worcesters players etc." in "Shakespeare Society Papers", Vol. IV, p. 145.

17) See "Shakespeare's Dramatic Works", Folio Ed. 1623, pp. 55, 57.

18) Albert Cohn: "Shakespeare in Germany." London, 1865, pages xxxiii, xxxiv.

19) Rudolph Genée: „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland." Leipzig, 1870, S. 10.

20) R. Pilger, indem er über die „Susanna" des Heinrich Julius, bzw. „die Dramatisirung der Susanna" abhandelt (Halle 1879, S. 61 ff.), nimmt an, es sei Nikodemus Frischlin's Susanna gewesen; und Elise Mentzel in ihrer „Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (Frankfurt a. M., 1882, S. 8, 25) hält Paul Rebhun's „Susanna" dafür. Doch dürfte beider Annahme kaum gerechtfertigt sein, da die Engländer bestimmt eine eigene Bearbeitung dieses Dramas benutzten. Siehe hierüber auch meine Hypothese bezüglich der Vornamen von Shakspeare's Kindern, S. 26 – 27 in diesem Band.

21) Elise Mentzel, S. 36.

22) Ebendaselbst, S. 37. Sie hielten sich „in einem Bürgerhause" in Frankfurt während dieser Zeit auf.

23) Genée, S. 11.

24) Siehe Samuel Johnson's "Commentaries to Shakespeare's Merry Wives of Windsor." Johnson begründet seine Annahme auf einer Tradition des Nicholas Rowe in dessen Leben Shakespeare's.

25a) Der innige Zusammenhang Friedrich's mit dem englischen Hof datirt erst vom Jahr 1602, als er die Königin Elizabeth zur Hochzeit seines Sohnes, Johann Friedrich, einlud und englische Hofleute und Schauspieler nach Stuttgart kamen. Siehe das Zitat aus Erhard Cellius über die Aufführung der „Susanna" in Stuttgart im Jahre 1602, auf Seite 27 dieses Bandes. — Und sollte Shakspeare wirklich den Württemberger gemeint haben, so dürfte es als eine Anspielung auf den ersten Besuch der englischen Komödianten in Stuttgart im Jahre 1597 gelten, und dann hätte auch Shakspeare ja damals der Truppe angehört haben müssen: wofür sonst würde er dem deutschen Herzog und den "Germans", die „ehrliche Leute seien," Lob gespendet haben? Der Herzog war nämlich den englischen Schauspielern gegenüber äußerst liberal gewesen: er hatte ihnen, außer 500 fl. Sold, reiche Geschenke verehrt. — Siehe K. Pfaff: „Geschichte der Stadt Stuttgart," Band I, S. 116.

25b) Elise Mentzel, S. 25.

26) Cohn, p. Cxii.

27) Goedeke, „Grundriß," II, 545.

28) Elise Mentzel, S. 23.

29) Genée, S. 22.

30) Shakspeare's Dramatic Works. Boston edition, 1850, I, p. 423.

31) Ibid. p. 1.

32) Ibid. — Diese Beschreibung des Schiffbruchs des Sir George Summers (oder Somers) an den Bermuda Inseln, erschien zuerst in der englischen Post-Hakluyt'schen Sammlung: "Sam. Purchas his Pilgrims", London, 1613, im Druck. Da mir das seltene Werk nicht zur Verfügung steht, habe ich den Auszug in "Harris' Complete Collection of Travels," gr. fol. London, 1748, Vol. II, pp. 225 seq. benutzt.

33) Wm. J. Thoms. "On the connection of the early English and early German drama" — in the "New Monthly Magazine", London, 1843, p. 26.

34) Ein Freund meinte, daß der Buchstabe d als Bezeichnung der kleinsten englischen Münze aus dem lateinischen Wort "denarius" entstanden sei. Ich glaube, das ist ein Irrthum, denn denarius bezeichnet ein Stück von zehn Einheiten. Der römische Denarius hatte einen Werth von acht Pence, etwa 15 Cents Ver. St. Geld.

35) Langland schreibt auch pens, penys, pans und pons. So in "Richard the Redeless", Passus III, 142:

"And maketh the peple ffor pens-lac · in pointe ffor to wepe."

Und macht das Volk für mangelnde Pfenninge (pens-lac = lacking pennys) in Sorgen weinen.

Langland's "Piers the Plowman." Skeats' Edition, Vol I, p. 619.

36) Die Worte "reche" bzw. "recheless" haben bei Chaucer und Langland eine andere Bedeutung: Sorgen und Sorgenlos. Auch bei Langland wird für Rauch schon smoke geschrieben:

"For thorw smoke and smorthre · smyt in hus eyen," etc.

Denn wo sich Rauch und Qualm drängen in seine Augen, ꝛc.

Piers Plowman. Skeats' ed. 'C Text' XX, 303, Vol. I, p. 519.

Die Englischen Schauspieler in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert.

Vortrag gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" am 14. Dezember 1892.

Welch ein Schwirren, welch ein Flug!
Sei willkommen, Lerchenzug!

Ludwig Uhland.

Vor etwa zwei Jahren habe ich in einem Vortrag vor dem Klub die Frage behandelt, „Ob Shakspeare als Schauspieler Deutschland bereist habe?“ In jenem Vortrag berührte ich in leichter Weise auch die Geschichte der englischen Komödianten, welche zu den Zeiten des großen englischen Tragödien- und Lustspieldichters den Kontinent von Europa durchwanderten, um dort den Liebhabern des Dramas, den Verehrern Thalia's ihre Geschicklichkeit in der thespischen Kunst zu zeigen. Damals war ich genöthigt, auf die dürftigsten Umrisse der Thätigkeit dieser reisenden Schauspielertruppen, nur insofern sie zur Klarstellung meines Gegenstandes dienlich waren, mich zu beschränken. Jetzt will ich jenes Thema erweitern, um die Verbindungsfäden zu zeigen, welche die beiden verwandten germanischen Völker, das angelsächsische und das deutsche, in Bezug auf die Entwickelung der dramatischen Kunst, mit einander verknüpften.

Wenn wir unsern Blick dreihundert Jahre zurückwenden, so sehen wir Deutschland als das erste und mächtigste Reich Europa's, als den Mittelpunkt seiner Kraft, seiner Kunst, seiner Wissenschaft, seines Reichthums, mit einem Wort seiner kulturellen Größe. Betrachten wir damit im Vergleich das heutige deutsche Reich, als den mächtigsten Staat Europa's, als (Rußland ausgenommen) die volkreichste Nation desselben, als den Mittelpunkt der europäischen Kultur, so dürfen wir nicht vergessen, daß mit all seiner Größe es verhältnißmäßig doch lange nicht die gewaltige Stelle einnimmt, wie es das „heilige römische Reich teutscher Nation“ vor dem dreißigjährigen Krieg, den andern europäischen Staaten gegenüber, that. Wenn wir einen kleinen Zuwachs, den Deutschland, resp. Preußen bei der letzten Theilung Polens erhielt, nicht in Anschlag bringen, so hat Deutschland in seiner jetzigen Gestalt, dem damaligen Deutschland gegenüber, völlig die Hälfte seines Gebietes und seiner Bevölkerung verloren.

Das heutige Oesterreich ist mehr als ein Drittel deutsches Land und deutsches Volk. Rußland ist immer noch im Besitz der deutschen Ostsee-Provinzen, die sich fast bis an die Thore von St. Petersburg erstrecken. Der weitaus größte Theil (über zwei-drittel) von Lothringen und das alte

deutsche Königreich Burgund, sammt der Grafschaft Mümpelgart, ein Gebiet, dessen Grenzen sich direkt westlich vom Genfersee und nord- und südlich in gerader Linie mit der Westgrenze des Ardennerwaldes über das Doubs- und Saone-, Meurthe-, Maas- und Moselthal und den Sudgau und den Waasgau erstrecken, gehört noch zu Frankreich; das im Norden ebenfalls die alten flandrisch-deutschen Länder, die Arrondissements Flandern, Arras und Hennegau und einen Theil Luxemburgs, das alte Oranien, unter Ludwig XIV. geraubt und behalten hat, nicht zu gedenken der alten deutschen Reichsstädte Rheims, Toul, Nanzig und Welsch-Leyden (Lyon) mit ihren Kreisen, die vor vierhundert Jahren gleichfalls deutsch waren. An die Schweiz sind seitdem die Kantone Stadt- und Baselland, Schaffhausen (beide damals zum schwäbischen Kreis gehörig), Neuenburg und Freiburg weggefallen; und schließlich sind die ganzen Niederlande (Holland und Belgien, Limburg und Luxemburg) vollständig von Deutschland losgelöst worden, welche Fürstenthümer ebensogut von deutschen Völkern nach Stamm und Sprache bewohnt sind, wie Westphalen, Friesland, Hannover, Braunschweig, Mecklenburg und Pommern.

Wenn wir dieses alles zusammenrechnen und das deutsche Reich wieder in seiner ganzen Größe im Geiste herstellen, wie es im Jahre 1600 war, so würde es heute an Land und Leute verdoppelt sein, mit einer Bevölkerung von nahezu hundert Millionen Seelen. Zu jener Zeit belief sich seine Bevölkerung auf 25 bis 30 Millionen, welche Zahl durch den schrecklichen dreißig Jahre dauernden Krieg auf weniger als zehn Millionen Seelen zusammenschmolz.

Es ist natürlich, daß dieses große Land, dieser mächtigste und an Bildung und Schätzen reichste Staat der Welt ein Sammel- und Tummelfeld aller Wissenschaften und Künste sein mußte. Seit den Kreuzzügen sehen wir sie vom „heiligen römischen Reich teutscher Nation" ausstrahlen und angezogen. Während der Regierungen der Ottonen und Staufen war Deutschland in der That die Nabe des europäischen Rades. Innere politische Zwistigkeiten zersplitterten den vereinigten Reichthum und brachen die Strahlen seines Glanzes, besonders als noch die Kaiser von dem thörichten Wahn befangen wurden, den Sitz ihrer Throne in Italien begründen zu wollen. Nun lösten die Lehnsfürsten immer mehr die Fesseln des Vasallenthumes, die sie an die Oberhoheit der Kaiser banden. Sie begannen eigene Hofe zu begründen und statt an die Größe des Reiches, dachten sie nur an den Glanz und die Pracht ihrer Hofhaltungen, wobei immer ein Fürst den andern zu überbieten trachtete. Dieses ist noch heute sichtbar in der Begründung der zahlreichen Universitäten, die in allen Theilen Deutschlands damals entstanden und welche im 14. und 15. Jahrhundert bereits die Lehranstalten in Italien und den andern lateinischen Ländern weitaus in den Schatten stellten. Statt dem einen mächtigen Fürstern gab es im

Reich eine große Zahl Planeten, die ihn umkreisten, und die im Grunde genommen doch alle ihr Licht von dem strahlenden Mittelpunkt, der mächtigen Sonne des Reiches borgten.

Außer diesen Fürsten und Herzogen und Grafen und geistlichen Würdenträgern, die glänzende Höfe hielten, entstanden, ursprünglich als Abwehren gegen das Raubritterthum, eine große Zahl freier Städte, die, mit kaiserlichen Rechtsamen ausgestattet, zu einer solchen Größe emporwuchsen, wie sie in andern Ländern allein deren Hauptstädte zeigten. Zur Zeit als Frankreich nur das eine Paris und England nur ein London als beachtenswerthe Städte aufweisen konnten, besaß Deutschland schon sein Nürnberg, sein Augsburg, Straßburg, Speier, Konstanz, Basel, Ulm, Worms, Regensburg, Frankfurt, Mainz, Köln, Leipzig, Prag, Olmütz, Breslau, Wien, Lübeck, Hamburg, Bremen, Osnabrück, Münster, Antorf (Antwerpen), Brüssel, Amsterdam, Braunschweig, Magdeburg, Rostock, Stettin und viele andere, sog. Reichstädte, die alle wegen ihres ausgedehnten Handels und Wohlstandes, sowie der dort angehäuften Schätze weit und breit berühmt waren. Der in diesen Städten versammelte Reichthum war so groß, daß Kaiser Karl V. von zwei Kaufleuten in Augsburg, Markus Welser und Anton Fugger allein das nöthige Geld borgen konnte, um einen fünfjährigen Krieg mit Frankreich und Italien zu führen. Solches war der Stand von Deutschlands Größe zur Zeit des Ausbruchs der Reformation und noch ein ganzes Jahrhundert später, der Zeit, in welcher die Geschichte beginnt, die ich zu schildern beabsichtige.

Mit den andern Künsten war auch das Drama um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts schon ziemlich in Deutschland entwickelt. Nahezu dreißig Jahre bevor England sein erstes Schauspielhaus erhielt, das "**Black Friars**" in London (1576) gab es bereits in einer ganzen Reihe von deutschen Städten besondere für Schaubühnen eingerichtete Lokale, in Nürnberg, Augsburg, Frankfurt a. M., Dresden u. v. A. Hier sowohl wie in England und Frankreich entwickelte sich die Komödie aus dem geistlichen Schauspiel, von diesem sich durch das Mirakel- und Moralitäts-Drama arbeitend, aus welchen dann als eine natürliche Fortpflanzung und Umwandlung das weltliche Drama hervorwuchs. Eine besondere Abart, sind die sog. Fastnachtspiele, die sich noch in unsern Tagen nicht vollständig überlebt haben, wie die öffentlichen Karnevals in Köln, Mainz und hundert anderen Städten in Nord- und Süddeutschland bezeugen. Auch von Privat-Gesellschaften werden diese groteskkomischen Spiele noch heute in Deutschland und selbst in diesem Lande gepflegt, wie eine stattliche Reihe von dem Humor gewidmeten Vereinen bezeugen, darunter die berühmtesten, die „Ludlamshöhle" und die „Grüne Insel" in Wien, der „Schwarze Walfisch" und das „Krokodil" in München, die „Funken" in Köln, die „Narrhallia" in Mainz, die „Wetzlaer Rittertafel" (der auch Goethe angehörte),

die „Vereinigten Ritterschaften“ in Baiern und Oesterreich, die „Allschlaraffia“ über ganz Deutschland, Oesterreich, die Schweiz, Holland, Rußland und England verbreitet (auch in diesem Lande hat sie bereits sog. Reiche in New York, Milwaukee, Cincinnati und San Francisco und Kolonien in Chicago und Baltimore), sowie unsere eigenen ehemaligen „Namenlosen“. Doch ich muß zu meinem Gegenstand zurückkehren.

Die Liebe zur dramatischen Kunst lebte im deutschen Volk von alten Zeiten her und war schon im zehnten und elften Jahrhundert so rege wie heute. Auch an dramatischer Litteratur hatten die Deutschen keinen Mangel; ja, bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts stand das Drama in Deutschland höher, als in irgend einem andern Lande Europa's, Italien ausgenommen. So wurde z. B. von Franz Joseph Mone eine Sammlung „Altdeutscher Schauspiele“ und „Schauspiele des Mittelalters“ in vier Oktavbänden veröffentlicht und Adalbert Keller hat drei dicke Bände Fastnachtspiele (121 Stücke) herausgegeben, welche alle vor Hans Sachs' Zeit geschrieben wurden. Außerdem gibt es aber noch eine mehr als doppelt so große Zahl von Schauspielen, mystischen Dramen und Fastnachtsschwänken in zerstreuten Drucken, die Mone und Keller nicht in ihren Sammlungen haben.

In Bezug auf ihre künstlerische Behandlung sind diese Stücke, die geistlichen sowohl wie die weltlichen, nur höchst mangelhaft. Sie entbehren des eigentlichen dramatischen Zuges; mindestens diejenigen Stücke die vor Hans Sachsen's Zeit geschrieben waren. Rosenplüt und Hans Folz behandelten ihre Lustspiele mehr in der Form von aneinandergereihten satyrischen Epigrammen, welche von den Darstellern nach einander gesprochen wurden. Es lag mehr Belustigung und Spott darin, als Handlung. In dieser Hinsicht, d. h. im eigentlich Dramatischen, wurden die englischen Komödiendichter seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts nicht bloß Reformatoren, sondern die Bahnbrecher einer neuen Richtung. Die Komödie Gammer Gurtons Needle (Großmutter Gurtons Nähnadel) von John Still, so roh sie auch in Sprache und Diktion sein mag, ist doch das erste Stück mit einer echt dramatischen Verwickelung, das damals nach Deutschland drang, wo es von englischen Schauspielern oft gespielt wurde. Still ward von andern gefolgt: John Lilly ("Galathea," "Midas," "Mother Bombie," "Love's Metamorphosis" etc.); Thomas Kyd, ("The Spanish Tragedy"); George Peele, ("The love of King David and fair Bethsabe"), auch von englischen Komödianten in Deutschland aufgeführt; Christopher Marlowe, ("Doctor Faustus," "The Jew of Malta") und Andere. Diese Dichter weckten in England das moderne Drama, das innerhalb des kurzen Zeitraumes von einem halben Jahrhundert in den Werken des unsterblichen Shakspeare bereits den höchsten Gipfel erklomm.

Die von den englischen Tragödien- und Komödiendichtern geschaffenen Dramen erforderten auch eine bessere Schulung der Darsteller, sowie ein eingehenderes Studium ihrer Rollen, als das bis dahin nöthig gewesen war. Aus dieser Ursache entwickelte sich die Neuerung, daß Schauspieler von Beruf sich ausbildeten, welche sich die Aufführung von Komödien und Tragödien zur Lebensaufgabe machten. Nächst Spanien [1]) darf England sich rühmen, sowohl das wahre Drama der Neuzeit geschaffen, als auch den Schauspielerberuf gegründet zu haben.

Vor kaum einem halben Jahrhundert noch ward das letztere scharf bestritten. Es wurde damals behauptet, daß die englischen Schauspieler nicht die ersten Professionisten in ihrer Kunst gewesen seien, sondern daß sie italienische und flämische Vorläufer gehabt hätten, welche Deutschland als wandernde Histrionen bereisten, allein Professor Johannes Meißner hat in seinem Werk: „Die englischen Kommödianten zu Shakspeare's Zeit in Oesterreich," nachgewiesen, daß diese Annahme ausschließlich auf einer kritiklosen Veröffentlichung eines Herrn Johann Evan. Schlager: „Wiener Skizzen aus dem Mittelalter" (Wien, 1835) beruhe, in welcher Schlager vagirende Ritter und Edelleute, Soldaten, Astrologen und allerhand andere Berufspersonen, die nach Oesterreich, bzw. Wien kamen und aus der Hofkasse eine Gratifikation erhielten, Komödianten nennt, obgleich nicht ein einziger Schauspieler sich darunter befand, wie Prof. Meißner in allen aufgeführten Fällen dokumentarisch nachweist. Auf dieses frivole Machwerk bauen J. Paine Collier, Albert Cohn, Hermann von Friesen und die meisten der neueren Shakspeare Forscher ihre Behauptungen, daß die englischen Berufsschauspieler erst auf die italienischen und flämischen Komödianten gefolgt seien, welche bereits ein Jahrhundert früher ihre mimische Kunst in Deutschland produzirt hätten. [2])

Wir wissen, daß es in Deutschland selbst damals noch keine Berufsschauspieler gab, aber Komödien hatten sie lange vorher schon und sogar eigene Theater, bevor man noch in England an ein solches dachte. Das erste Komödienhaus wurde bekanntlich in Nürnberg unter Hans Sachsens Leitung im Jahre 1550 errichtet. In Augsburg wurde ein solches 1561 gebaut: „ein schlößlin von Holtz," wie es Baumgartner nennt, „darinnen Komedien vnd Feuerwerck gespielet wirdt." [3]) Fünf und zwanzig Jahre später (1586) wurde dieses „höltzin Schlößlin" entfernt und ein dauerhaftes Theater auf dem Fischmarkt vom Rath errichtet, das im Volksmund den Namen „das Narren-Häußlin" erhielt, „darinnen man lustige Comedien spielet." [4]) „Im Jahr 1626, am 15. Februarij wurden alle Fastnachts-Narrenpößlin, mitsampt den Comedien vnd Mummereyen strengstens verbotten, von wegen der gefärlichen Zeitten." [5]) Und noch fünf Jahre später ließen die Behörden das „Tanz-Hauß" niederreißen, welches vom Rath im Jahr 1396 erbaut worden war, und ebenfalls das „Schieß-

Hauß in dem Schieß-Graben, welches der Rath Anno 1548 mit reichen Kösten erbauet hatte." [6]) Die gleichen Verhältnisse wie in Augsburg und Nürnberg waren bestimmt auch in den andern deutschen Städten herrschend.

So war Deutschland schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts nicht ohne Komödien und Komödienhäuser, auch Komödianten waren da, aber nur Liebhaber, Gesellen aus den Zünften, auch wohl Schulknaben in den verschiedenen Städten und Ortschaften des Landes waren die Akteure. Nur selten wagten sich diese aus den Bezirken, in welchen sie zu Hause waren, hinaus. Wir wissen autentisch nur von einer einzigen Truppe, die ein solches Wagniß unternahm, ehe die englischen Komödianten nach Deutschland kamen: Eine Gesellschaft Nürnberger Bürger führte zwischen 1580 und 1591 Komödien von Hans Sachs nach einander in folgenden Orten auf: Bamberg, Würzburg, Regensburg, Augsburg und Ulm, und in den Jahren 1584 und 1585 kamen sie sogar bis nach Frankfurt a. M., um vor der dortigen Bürgerschaft, als Rivalen der heimischen Darsteller, ihre Geschicklichkeit zu zeigen. Diese Nürnberger waren aber, wie gesagt, keine Berufskomödianten sondern Metzgergesellen, also Dilletanten, welche zum eigenen Vergnügen sommerliche Ausflüge nach den größeren Nachbarstädten machten, das eine Jahr hierhin, das andere Jahr dorthin, wie etwa unsere Gesang- und Turnvereine ihre Sänger- und Turnfeste veranstalten. Reichten die erhobenen Eintrittsgelder zu den Vorstellungen so weit, daß die Reise- und Herbergskosten damit bestritten werden konnten, umso besser, im Uebrigen waren es Belustigungen des Jungvolks unter sich und nichts anderes.

Nach dieser Auseinandersetzung über die Theaterverhältnisse damaliger Zeit, ist es gewiß thöricht, wenn etliche Geschichtschreiber des Dramas immer noch behaupten, daß Italiener und Niederländer bereits vor den englischen Histrionen Deutschland besucht hätten, da sie doch nicht einen aktenmäßigen Anhaltspunkt dafür vorzubringen haben. Noch thörichter ist es, daß Charles Dibdin, der eine umfangreiche sog. "Complete History of the Stage" in fünf Bänden (London s. d. – circa 1800) herausgab, behauptet: „Das reguläre Theater in Deutschland verdankt seinen Ursprung den Holländern (Dutch) und die Leser werden sich erinnern, daß diese vor 1584 selber kein Theater hatten." [7])

Obwohl bei den Engländern und Angloamerikanern Dibdin's Werk in hohem Ruf steht, [8]) so will ich doch einige Stellen anführen, um zu zeigen, wie wenig Werth selbst auf diesen „Autor von dauerhaftem Ruf" zu legen ist. So schreibt er: „Die Tragödien und Komödien der Deutschen, selbst bis zu dieser Stunde (im Jahr 1800) sind eingehemmt von dem schwerfälligen und düstern Wesen der Holländer, denen sie ursprünglich nachgebildet waren." Und weiterhin: „Das Theater in Amsterdam, das älteste in den Niederlanden, verdankt sein Entstehen zwei Gesellschaften von Rhetoren, an deren Spitze Bardezius, Bürgermeister und Rathsherr,

P. C. Hooft, der gefeierte Dichter, und der berühmte Jooft Van Vondel um das Jahr 1584 standen." [9]) Das Jahr, welches Dibdin hier angibt, war genau drei Jahre ehe Van Vondel in Köln am Rhein geboren wurde und als Hooft kaum drei Jahre alt war. Und was der famose Skribbler über das deutsche Schauspiel und Theater um das Jahr 1800 faselt, ist einfach lächerlich, weil Lessing's, Goethe's, Schiller's und die Dramen unserer klassischen Epoche damals bereits auf allen Bühnen Europas standen und die Hauptwerke Lessing's schon in französischen und englischen Uebersetzungen längst die Theater England's und Frankreich's überschritten hatten. So wurde seine „Miß Sarah Sampson" bereits 1790 in Philadelphia in englischer Sprache aufgeführt, wie lange vorher und wie oft schon in London, ist mir nicht bekannt. In London wurden im Drury Lane Theater aufgeführt Lessings „Nathan der Weise" 1780, seine „Minna von Barnhelm" 1789 und „Emilia Galotti" 1794. Auch Goethe's „Götz von Berlichingen" und „Egmont" hatten ihre Erstlingsaufführungen in London längst hinter sich. Sogar der leichte Kotzebue wird in "The new British Register", Dezember Nummer 1798, als der aufgehende Stern des Dramas verkündet. Wo nur Herr Dibdin seine Augen und Ohren damals gehabt haben mag?

Nein, das deutsche Drama stammt nicht aus den Niederlanden und, abgesehen von den alten Nachbildungen des Plautus und Terenz, nicht aus Italien, es war ein einheimisches Gewächs, und seine Berührung mit dem Ausland und daraufhin seine neue Entwickelung verdankt es vor allen andern Ländern England und den englischen Komödianten, welche zu Shakspeare's Zeit Deutschland in ihrer Kunst bereisten. Das deutsche Theater stand, wie bereits geschildert, freilich bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts noch auf einer niedrigen Stufe. Da geschah es, daß unerwartete Hülfe aus einem Lande kam, das mit Deutschland durch die Bande des Blutes und Geistes verwandt war, aus England, wo die gebildeten Klassen bereits die reifende Frucht aus dem dramatischen Musengarten zu genießen das Glück hatten. Was aber bewog diese englischen Schauspieler, daß sie das Meer kreuzten und berufliche Streifzüge nach dem Kontinent und hauptsächlich nach Deutschland unternahmen?

Als der gewaltige Kampf zur Sicherung der Reformation mit den Reichstagen in Nürnberg (1534) und Augsburg (1555) beendet war, wodurch nicht nur religiöse Freiheit (mindestens theilweise) in Deutschland gesichert, sondern auch das Verhältniß der verschiedenen Landesfürsten und ihrer Staaten zum Kaiser eine wesentlich unabhängigere geworden war; da wuchsen diese bisher untergeordneten Herrschaften zu einer Wichtigkeit empor, wie sie bis dahin unbekannt gewesen war. Mit dieser Unabhängigkeit nahmen auch die Hofhaltungen der Kurfürsten, Herzoge, Landgrafen und Markgrafen einen Glanz und Schimmer an, der mit den Höfen

von Frankreich, Spanien und England in Wetteifer trat. Auch suchten diese Fürsten nun mit den auswärtigen Höfen in nähere Beziehungen zu treten, besonders die protestantischen mit den Höfen von England und Dänemark, nachdem die Reformation auch in England unter der Königin Elizabeth vollendet worden war.

Die Prachtentfaltung des Hofes der Elizabeth machte England zu einem Anziehungspunkt für Gelehrte und Künstler sowohl, als auch für die Reichen; und es gehörte bald zum guten Ton unter den deutschen Fürsten und Edelleuten, einen Besuch nach dem britischen Inselreich zu unternehmen und der „jungfräulichen Königin" ihre Aufwartung zu machen, „ein Privilegium," sagt Cohn, „das bis dahin nur die Franzosen und Italiener gehabt hatten." — Von deutschen Fürsten, welche die Königin Elizabeth während ihrer Regierung besuchten, werden besonders genannt: Der Graf Friedrich von Mümpelgardt, später (1593) der Nachfolger des Herzogs Ludwig auf dem Thron von Würtemberg. [10]) Der Landgraf Wilhelm von Hessen. Der Herzog Heinrich Julius von Wolfenbüttel, der 1589 seinem Vater auch als Herzog von Braunschweig folgte. [11]) Der Prinz Ludwig von Anhalt-Köthen und Andere. Zahlreiche Edelleute, Grafen und Barone, die entweder Privatreisen machten oder als Abgeordnete ihrer Souveräne am Hof der Elizabeth sich aufhielten, werden ebenfalls genannt, darunter der Graf Philipp von Solms, als Gesandter des Landgrafen Moritz „des Gelehrten" von Hessen. [12])

Um ihrem hohen Rang eine glänzende Färbung zu geben, ließen sich diese Fürsten und Grafen von großen Gefolgen begleiten, darunter Gelehrte, Künstler, oft auch ganze Musikkapellen, Sänger- und Tänzerchöre. J. P. Collier theilt uns in seiner Geschichte der englischen dramatischen Poesie (I, p. 34, 83) das Namensverzeichniß von zwei Truppen deutscher und italienischer Musiker und Sänger (musicians and mynstrels) mit, die eine aus 15 Personen bestehend, welche im Dienste des Herzogs von Baiern stand, die andere aus 18 Personen unter dem Erzherzog von Oesterreich.

Alle diese Besucher waren Sightseers; sie wollten die Wunder der mächtigen Themsestadt schauen, und darunter interessirten sie sich namentlich für die Londoner Theater und die englischen Sports, die in ganz Europa in großem Ruf standen. Der bereits genannte Fürst Ludwig von Anhalt, der auch ein nicht unbedeutender Dichter seiner Zeit war, hat eine Geschichte seiner Reise nach England in Reime verfaßt, worin er über London dichtet:

„[In dieser schönen Stadt] besieht man vier Spielhäuser
Darinnen man fürstellt die Fürsten, Könige, Keyser
In rechter Lebensgröß', in schöner Kleider pracht,
Es wird der Thaten auch, wie sie geschehn, gedacht."

Dieses wurde wahrscheinlich mit Bezug auf Shakspeare's „Historische Dramen" geschrieben. Damals (1596) stand die englische Schaubühne auf ihrer Höhe, mit Shakspeare im Zenith. Die Theater mehrten sich rasch — es gab nicht nur vier, wie der Fürst schreibt, sondern sogar sechs oder sieben Schauspielhäuser in London — und mit ihrer Zahl wuchs auch die Zahl der Komödianten, die entweder infolge von natürlicher Neigung oder durch Hoffnung auf Gewinn in das dramatische Fach gelockt wurden. Dadurch muß eine Ueberfüllung des Berufs entstanden sein, die den wirklichen Bedarf bedeutend überstieg und in einer Herabsetzung der Gagen, resp. Verminderung des Gewinns seitens der Schauspieler resultirte. Zur selben Zeit wird es auch bei ihnen kein Geheimniß gewesen sein, daß englisches Talent jeder Art auf dem Kontinent wohl gewürdigt und gut belohnt wurde. Englische Musikanten, Geiger, Flötisten, Trompeter ꝛc., um nicht von englischen Athleten und Kunstreitern zu reden, waren längst in Deutschland bewundert worden. Von 1556 bis 1584 erscheinen die Namen englischer Musiker beständig in den Rechnungsbüchern des markgräflichen Hofes von Brandenburg. [13]) und an andern Höfen werden sie ebenfalls seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts des öfteren genannt. Auch hatten italienische Musiker und „Minstrels" bereits in den Jahren 1577 und 1578 mit gewinnreichem Erfolg ihre Kunst in England gezeigt, [14]) und was diese, das konnten auch sie leisten, soviel Vertrauen hatten sie in ihrer Kunst; warum sollten sie nicht im Ausland ebenfalls Erfolg haben? Nebenbei erhielten diese Verlockungen im Jahre 1585 noch einen neuen Antrieb von außen, welcher die Wanderlust der Komödianten zur aktiven Bewegung umwandelte, daß sie ihre Kunst auch in den sprach- und geistesverwandten Staaten Europa's: Holland, Dänemark und Deutschland offenbaren konnten.

Es war in dem genannten Jahr, daß der Graf von Leicester mit einer englischen Armee nach Holland ging, um den General-Staaten in ihrer Rebellion gegen Philipp II. von Spanien Hülfe zu leisten. Ob der prachtliebende Earl, welcher schon seit längerer Zeit eine eigene Schauspielertruppe unterhielt, selber auf die Idee kam, durch Aufführung von Komödien seinem Auftreten noch mehr Glanz zu verleihen, oder ob vagirende Schauspieler aus eigenem Antrieb sich dem großen Gefolge des Grafen anhingen, mag dahingestellt bleiben; es genügt zu wissen, daß sie mit ihm kamen und im Haag, in Amsterdam, Dordrecht und Leyden Komödien aufführten. Dieses wissen wir nicht bloß aus dem Brief des Sir Philipp Sidney, den ich in meinem letzten Vortrag erwähnte, sondern auch noch aus der folgenden Stelle in Thomas Heywood's "Apology for Actors," welches Buch im Jahr 1612 in London gedruckt wurde. Heywood schreibt:

"At the entertainment of Cardinall Alphonsus and the Infant of Spain in the Low Country, they were presented at Antwerpe [by the English Comedians] with sundry pageants and

plays: the Kinge of Denmarcke, father to him that now reigh-neth, entertained into his service a Company of English Comedians commanded unto him by the honourable the Earle of Leicester: the Duke of Brunswicke and the Landgrave of Hessen retain in their courts certaine of ours of the same quality." — Hier haben wir ein zeitgenössisches Zeugniß, daß englische Schauspieler an den Höfen im Haag, in Antwerpen, Kopenhagen (bereits vor 1588), sowie in Braunschweig-Wolfenbüttel und Kassel damals gespielt hatten oder noch spielten. [15])

Von den deutschen Fürsten war, wie ich bereits in dem letzten Vortrag auseinandersetzte, Herzog Heinrich Julius wahrscheinlich der erste, welcher englische Komödianten an seinem Hofe unterhielt. Er war ein großer Liebhaber des Schauspiels, hat selber Komödien geschrieben, und war darin der erste der deutschen Dichter, welcher die englische Manier in seinen Dramen anwendet. In meinem letzten Vortrag habe ich auf die nahe Verwandtschaft von Shakspeare's „Lustigen Weiber von Windsor" mit der Komödie des Herzogs „Von einer Ehebrecherin" hingewiesen, welches Stück schon fünf Jahre gedruckt war, ehe Shakspeare das seinige schrieb. [16]) — Heinrich Julius war auch der erste deutsche Schauspieldichter, welcher den englischen Clown oder Hanswurst in seinen Stücken einführte. Er nennt ihn verschieden: „Jahn Claut," „Johan Bousel" oder „Bouschel," „Jahn der Lackey" ꝛc. Um gar keinen Zweifel zu lassen, daß seine Schauspieler Engländer waren, läßt er den Johan Bousel in seinem Stück, „Von einer Ehebrecherin," das selber sagen. In Akt I, Szene 3, kommt z. B. folgender Dialog vor:

Gallichoräa. Ich hette es dir Teutsch genug gesagt, wenn du es sonst verstehen wolltest.

Johan Bousel. Jk bin ein Englisch Mann, en kan dat dutsch spraf niet wal verstahn.

Da nun „Johan Bousel" nicht die Rolle eines Engländers in dem Stück spielt, so ist es klar, daß dies nur den Zuhörern gegenüber eine Entschuldigung seines schlechten Deutsch sein sollte, oder aber es ist ein sog. Theaterwitz — war doch der damalige Bühnenhumor der „Clowns" fast ausschließlich auf Mißverständnissen oder Wortverdrehungen basirt. — Es ist schade, daß die Rechnungsbücher des herzoglichen Haushalts vor dem Jahr 1597 verloren sind; aus den dann folgenden geht hervor, daß Heinrich Julius eine stehende englische Schauspielertruppe an seinem Hofe bis zum Jahr 1617 (also auch noch unter seinem Nachfolger, denn Heinrich Julius starb zu Prag am 20. Juli 1613) unterhielt, mit Thomas Sackville als Direktor. Die Truppe machte öfters Gastouren nach den größeren Städen Mittel- und Süddeutschlands, wo sie indessen stets als „des Herzogs von Braunschweig Diener und englische Komödianten" auftraten.

Von den andern deutschen Fürsten, welche englische Komödiantentruppen an ihren Höfen unterhielten, will ich noch nennen: Den Kurfürsten Christian I. von Sachsen, der schon 1586 eine Truppe englischer Musikanten, Springer und Schauspieler aus Dänemark kommen ließ. Die Hauptleute dieser Truppe waren Georg Bryan, Thomas Pope (beide damals schon und lange nachher noch Miteigenthümer des "Black Friars" Theaters, zugleich mit den Burbages, Shakspeare, Kempe u. A.) Thomas King, Robert Percy und Thomas Stevens. Diese fünf waren, wie bemerkt, in Kopenhagen gewesen und kamen im Oktober 1586 nach Dresden, während höchst wahrscheinlich andere direkt von Holland aus dorthin gekommen sein dürften. Ihre Ablösung eines Kontrakts mit dem König von Dänemark hat uns diese Namen bewahrt, während die der andern verloren gegangen sind. — Nach dem Tode Christian's I. (1591) wurde sein Sohn Christian II. Kurfürst, der wiederum durch Georg I. gefolgt wurde. Auch diese beiden hielten englische Komödianten an ihren Höfen in Dresden und Torgau. Die Wittwe Christian's I., die Kurfürstin Sophie, eine brandenburger Prinzessin, war ebenfalls eine große Verehrerin des Schauspiels und ließ von Zeit zu Zeit englische Komödianten nach ihrem Schloß Colditz kommen, wo sie vor der Fürstin spielen mußten.

Zu Kassel regierte damals der Landgraf Moritz, mit dem Beinamen „der Gelehrte". Er war dick befreundet mit der Königin Elizabeth, die Pathenstelle bei der Taufe einer seiner Töchter vertrat. Auch Landgraf Moritz gehört zu den deutschen Fürsten, die englische Schauspieler an ihren Höfen unterhielten. Seine Truppe, welche viele Jahre lang in Deutschland bekannt und berühmt war, nannte sich „des Landgrafen von Hessen englische Komödianten." Zu Ehren der Geburt seines Sohnes Otto ließ Moritz in Kassel ein prächtiges Theater bauen, das er „Ottonium" nannte. Moritz war selber Dramendichter und hat mehrere Komödien und Tragödien, zumeist in lateinischer Sprache geschrieben.

Der Herzog Friedrich von Würtemberg, der als Graf von Mümpelgardt den prunkvollen Besuch bei der Königin Elizabeth im Jahr 1592 machte, führte ebenfalls einen glänzenden Hofhalt, theils in Stuttgart, theils in Mümpelgardt, doch sind seine Haushaltungsbücher bis jetzt nicht aufgefunden worden, und alles was wir über englische Schauspieler an seinem Hofe wissen, erfahren wir aus Pfaffs „Geschichte der Stadt Stuttgart", wo Auszüge aus den Rathsprotokollen geliefert werden in denen dreimal von dem Auftreten „der englischen Komödiantentruppe seiner Herzoglichen Hoheit" berichtet wird.

Noch ein fünfter deutscher Fürst außerhalb des kaiserlichen Hauses wird aktenmäßig als Unterhalter einer englischen Schauspielertruppe aufgeführt, der Kurfürst Joachim Friedrich von Brandenburg. An der Spitze

seiner Gesellschaft stand eine zeitlang John Spencer, später George Webster und andere. Die Truppe des brandenburger Kurfürsten spielte in Berlin, Magdeburg, Elbing und Königsberg zwischen 1604 und 1609. — Andere der kleineren Fürsten werden in ähnlicher Weise genannt, aber dokumentarische Zeugnisse dafür, wenn erhalten, sind bis jetzt noch nicht aufgefunden und veröffentlicht worden.

Das sind die Kurfürsten und Herzöge, Landgrafen und Markgrafen, welche mit der Unterhaltung von englischen Schauspielertruppen an ihren Höfen in Verbindung genannt werden. Welchen Antheil nahm nun die kaiserliche Familie an diesen über das Meer gekommenen Künstlern? — Zu Shakspeare's Blütezeit, von 1576 bis 1612, regierte Rudolf II. als Kaiser. Derselbe residirte, seit 1578 aus Wien verscheucht, zu Prag. Er hatte keine besondere Neigung zu den schönen Künsten und war dem Schauspiel ganz und gar abhold. Seine Lust, Zeit und sein Geld vergeudete er mit Alchemysten und Astrologen. Aber seine beiden Brüder, Ernst und Matthias, kamen zuweilen nach Prag, und dann schwamm die alte Königstadt an der Moldau in einem Meer von Festen, die sich an die Hofhaltungen der Erzherzoge knüpften.

Außer dem kaiserl. Prager gab es aber noch drei, bzw. vier erzherzögliche Höfe im deutschen Oesterreich. In Wien residirte von 1578 bis 1594 Erzherzog Ernst und nachher sein Bruder Matthias, welcher 1580 seine abentheuerliche Statthalterschaft in den Niederlanden aufgegeben und seitdem in Linz gewohnt hatte, wo er stets mit Schulden kämpfte. In Wien mußte er, bei den knauserigen Zuschüssen die ihm sein geiziger Bruder, der Kaiser, überließ, zuweilen recht knapp und eingeschränkt leben. Gleichwohl veranstalteten die lustigen Wiener mancherlei Festlichkeiten, wozu auch das Schauspiel gehört haben mag, wenigstens finden wir die Spuren der englischen Kommödianten von Zeit zu Zeit in Wien.

Eine vierte Hofhaltung befand sich seit 1602 in Innsbruck, wo des Kaisers Bruder Maximilian, der Hoch- und Deutschmeister, eine Junggesellenwirthschaft führte, bis er 1618 starb.

Außer diesen Höfen der habsburgischen Erzherzöge zu Prag, Wien, Linz und Innsbruck gab es zu Rudolf's II. Zeit noch einen fünften überaus mit Kindern reich gesegneten Regentenhof in Graz, den der „steirischen Linie", welche von Kaiser Rudolf's 1590 verstorbenen Oheim Ernst abstammte. Die Gattin und Wittwe Ernst's, die fromme Maria von Baiern, zeichnete sich sowohl durch ihren heiteren Sinn, wie durch große Energie aus, so daß, trotz der Armuth des steirischen Hauses, ihre fünfzehn Kinder zumeist die Häupter mit gutkatholischen Kronen sich schmücken konnten. — Gerade an diesem Hofe, bei aller Dürftigkeit der Herzogin, finden wir am meisten und regelmäßigsten die englischen Schauspieler, mindestens sind Aufzeichnungen darüber hier reichlicher vorhanden, als in den andern österreichischen Archiven.

Außer den hier genannten Fürsten, die alle in liberalster Weise die englischen Schauspieler unterstützten und als deren Protektoren und Förderer namhaft gemacht werden, hatten die Komödianten noch ein anderes, weit größeres und einträglicheres Feld für ihre Thätigkeit in den Städten. Nach diesen wandten sie sich in regelmäßig wiederkehrenden Perioden, wobei sie oftmals wochenlang an einem Orte spielten, besonders während der halbjährlichen Messen in den großen Handelsstädten, wie Frankfurt a. M., Nürnberg, Köln, Leipzig, Augsburg, München ꝛc. Nur von den wenigsten dieser Städte sind die öffentlichen Rathsprotokolle und sonstigen Archive erhalten, doch bieten uns einige der hervorragendsten Städte ein lebendiges Bild von dem Fahren und Treiben der englischen Histrionen in Deutschland zwischen 1585 und 1631, als der große Krieg sie nöthigte, das Reich zu verlassen, das nun die Schaubühne für ein ernsteres Drama wurde, weit tragischer, als es je ein Dichter geschildert oder Jünger Thespis es dargestellt hat.

Am vollständigsten sind die Archive der Stadt Frankfurt a. M. nicht bloß erhalten, sondern auch durch den unermüdlichen Fleiß einer Dame, Elise Mentzel, bearbeitet worden. Daraus ersehen wir, daß englische Komödiantentruppen seit 1592 nicht weniger als 37 Mal diese Stadt besuchten und oft drei, vier, fünf Wochen lang täglich ihre Komödien und Tragödien daselbst produzirten. In Ulm erschienen sie seit 1594 siebenzehn Mal, in Köln seit 1601 auch 17 Mal, in Dresden seit 1600 elf Mal, ebenso oft in Nürnberg seit 1609 u. s. w. Von andern großen Meß- und Handelsstädten, wie z. B. Leipzig, Straßburg ꝛc., welche Plätze sicherlich nicht von ihnen übergangen wurden, sind noch keine Archive aufgefunden oder veröffentlicht worden. Daß die englischen Komödianten dort ebensowohl gespielt haben, wie in den andern Städten, ist leicht anzunehmen. So spielte z. B. die Sackville'sche Truppe im Jahr 1604 zuerst in Dresden zwei Wochen, dann drei Tage in Colditz, nun kommt eine sechswöchentliche Pause, nach welcher sie in Erfurt spielten und zunächst in Frankfurt a. M. Sollten sie Leipzig vorbei passirt sein, wo gerade die Ostermesse stattfand, welche Stadt direkt auf ihrem Weg zwischen Colditz und Erfurt lag? —

Nach den bis jetzt aufgefundenen Akten haben die englischen Komödianten in mehr als achtzig Städten Deutschlands damals ihre Kunst produzirt. Das Gebiet ihrer dramatischen Thätigkeit erstreckte sich von Brüssel und dem Haag bis nach Königsberg in Ostpreußen und Riga in Livland; und von Kopenhagen, Danzig und Rostock im Norden bis nach Graz in Steiermark, Laibach in Kärnthen und Insbruck in Tirol, sowie bis Memmingen und Basel in Schwaben. Die Schweiz war ihnen verschlossen, indem die Räthe von Zürich, St. Gallen und Bern ihnen die Erlaubniß zum Spielen verweigerten. [17]) — Dies bringt uns auf den Modus ihrer Reisen.

Elise Mentzel in ihrer „Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M." theilt uns mit, daß sich in der dortigen Stadtbibliothek eine Rei-

he von alten Holzschnitten befindet, welche die Lebensweise, Gewohnheiten und Leistungen der englischen Komödianten bildlich darstellen. Nach der höchst graphischen Schilderung derselben durch die Dame, mögen wir uns eine lebhafte Vorstellung, sowohl von ihren Fahrten, ihrer Einrichtung, ihrer Lebensweise, als auch ihren häuslichen und gesellschaftlichen Verhältnissen machen.

Ich muß indessen vorausschicken, daß die Reisegelegenheiten der damaligen Zeit äußerst beschränkt waren. Nicht bloß in Deutschland, sondern in ganz Europa überhaupt, gab es damals nur wenige größere Landstraßen und diese waren zumeist in höchst miserabelem Zustande. Dreivierteljahrhundert nachdem die ersten englischen Schauspieler in Deutschland erschienen waren, gab es in dem ganzen heutigen Oesterreichisch-Ungarischen Kaiserreiche nur eine mit Kies oder Steinen gepflasterte Hochstraße, von Prag bis Eger, welche Wallenstein während des dreißigjährigen Krieges hatte bauen lassen; und in dem Gebiet des jetzigen Königreichs Baiern, das damalige schwäbische und fränkische Land eingeschlossen, nur zwei: eine Straße von Regensburg nach Nürnberg, Würzburg und Frankfurt a. M., die andere von Augsburg nach Nürnberg, Bamberg und Koburg, mit einer Zweigstraße von Erlangen nach Bayreuth und Eger.

Das erste Postsystem in irgend einem Lande wurde im deutschen Reich durch den Grafen von Taxis im Jahre 1516 eingeführt, eine Postroute von Wien nach Brüssel in Belgien. Nach einer „Post-Landkarte" von Matthias Seutter im Jahre 1683 zu Straßburg herausgegeben, als der Postdienst bereits nahezu 160 Jahre lang bestanden hatte, auf welcher Karte die Posten nach Tagereisen bezeichnet sind, nahm es vierzig Tage, um einen Brief von Wien nach Frankfurt a. M. zu befördern; mehr als zwei Monate bis nach Antwerpen; und volle drei Monate bis derselbe in London oder Paris abgeliefert werden konnte. Nur auf den wenigen gepflasterten Landstraßen gab es Postwagen, alle andern Wege wurden von „Postreutern" bestrichen. Es ist in der That höchst zweifelhaft, ob es zu der Zeit, von welcher ich rede, überhaupt gepflasterte Landstraßen in ganz Europa gegeben hat? kurze Strecken in den Nachbarschaften der größeren Städte vielleicht ausgenommen. So war es mit den Reisegelegenheiten für unsere „fahrenden Komödianten" damals bestellt. Nun wollen wir sie auf ihrem Weg von einer Stadt zur andern begleiten. — Ich schildre mit geringen Aenderungen nach Elise Mentzel:

Ueber irgend eine Landstraße des „heiligen römischen Reiches teutscher Nation" bewegt sich ein seltsamer Zug von Wagen welche theils mit Leinwand bedeckt, theils mit einem schützenden Holzdach versehen sind. Ein oder zwei Fahrzeuge sind darunter, in deren festen Seitenwänden sich sogar kleine Fenster oder besser gesagt, Licht- und Luftlöcher befinden. Ein Blick in die Wagen belehrt uns, daß sie im Nothfall zum Wohnen und Kochen, sowie

zum Schlafen für je etwa 10 — 15 Personen dienen können. Im Augenblick ist eine solche beengende Lage eingetreten; es regnete nämlich in Strömen und die Räder der verschiedenen Thespiskarren blieben im Schlamm der Landstraße stecken. Aber die üble Laune des Himmels schädigt den Humor der lustigen Gesellen nicht, die sich in dem engen Gehege durch allerlei heitere Kurzweil über die bedenkliche Situation hinaus helfen. Einer, der erste Springer der Gesellschaft, macht auf einem Raum von zwei Quadratschuhen allerlei akrobatische Uebungen, ein Musiker begleitet ihn mit einer gar „erfetzlichen Melodia", ein dritter Gesell hat die Narrenkappe aufgesetzt und memorirt mit lebhaften Gestikulationen eine seiner Rollen, ein vierter, der gewöhnlich die Königin zu spielen hat, rasirt in der Nähe eines Fensters vor einem kleinen Spiegel stehend seinen starken Bartansatz und ein fünfter endlich, die Julia oder Ophelia der Truppe, schraubt seine Stimme zu Fisteltönen hinauf und übt sich in dem „laudiren der jungfräwlichen liebessprache."

In einer Ecke des Thespiskarrens aber sitzen ein paar Hausfrauen der fahrenden Komödianten; sie bessern bunte Geckenkleider und die Roben von König und „Gammer Gurton" aus, sind aber bei dieser Beschäftigung nicht so heiter wie das „leichtlebig lustige Mannsgezücht." Gerade bei dem trüben Wetter denken sie an ihre Heimath, an ihre ältesten Kinder, die sie bei Verwandten in Altengland zurückließen, bis sie zu den „Christmessen- und Feiertagsspielen am „Curtain"- oder „Black Friars" Theater wieder nach London heimkehren würden. Bei diesen Gedanken fällt manche Thräne auf die goldbesetzten Narrengewänder hernieder. Plötzlich schreit eine zarte Kinderstimme hinter einem sonst zu theatralischen Zwecken gebrauchten Vorhang in der äußersten Ecke des Wagens. Eine der Frauen springt auf und eilt zu dem aus ein paar Brettern zusammengelegten Wiegenbettchen, worin der in Deutschland geborene kleine Sohn Albions eben von dem Durcheinander des verschiedenen Gerümpels, das beim Aufspringen des Akrobaten geräuschvoll erschüttert wurde, erwacht war. Indem die Frau ihren Kleinen herzt, lebt sie wieder ganz in der Gegenwart, schaut mit einem glücklichen Blick, vom Kind auf den Narren, ihrem Hausherrn streifend, und thut ihm in Gedanken Abbitte für den erst vor einer Weile ihm im Stillen gemachten Vorwurf, daß er seine einträgliche gute Stellung als Komödiant des kunstsinnigen Grafen in der Heimath verlassen und sie selbst in ein Land hinübergelockt habe, wo sie kein Wort verstand und ein zigeunerhaftes Dasein führen mußte.

Indessen rauscht draußen der Regen unaufhaltsam hernieder; die Pferde sind trotz ihrer großen Schutzdecken bis auf die Haut naß geworden, die dreifache Leinwand über den „Rüstwäglin" ist durchgeweicht. Da ordnet der Führer an, daß „aller Männer Hände" beim Ueberspannen der großen Theertuchdecken helfen müssen. Und siehe da, das Völkchen, das eben noch

so lustig getändelt, hat, ehe ein paar Minuten vergehen, die wasserdichten Schutzhullen über die Wagen gezogen und auch über jedem Gespann Pferde ein baldachinartiges Gestell mit einer ledernen Schirmdecke aufgerichtet.

Trotz dieser Vorsicht wurde aber durch den Regen doch manches werthvolles Requisit, „manch kostbares Wämslin", das aus dem Wagen heraussah, beschädigt. Als die Thespiskarren am andern Morgen nach einer harten, beschwerlichen Fahrt im nächsten Dorf anlangten, mußten die Frauen die bunten Geckenkleider, die Roben von König, Königin, Fee und Hausmagd, sowie „das blaue Getüch zu den Wolken und das Gehengsel für das Zelt und die Seite" zur größten Belustigung der Landleute auf von Wagen zu Wagen gezogenen Leinen und den Hecken der Dorfgärten trocknen. Aber dies war der Schaden nicht allein, den ihnen der Regen und das Unwetter zugefügt hatte. Die Pferde waren übermäßig ermüdet und der Beschlag an den Rädern der Thespiskarren mußte in der Dorfschmiede erneuert werden. Ein paar Tage gingen darüber hin, welche die Komödianten in einer elenden Herberge zubringen mußten. Wegen der vielleicht eingetretenen Ebbe in ihrer Kasse wurden sie sogar oft genöthigt, die Unkosten mit dem Versetzen ihrer besten Gegenstände zu decken.

Nach mühseliger, oft Wochen in Anspruch nehmender Fahrt kam dann das wandernde Völklein endlich an das Ziel seiner Reise, wo aber nicht eher gespielt werden konnte, bis die versetzten Gegenstände ausgelöst und manche nöthige neue Zuthat für das Theater frisch angeschafft worden war. Da kam dann die huldvolle Unterstützung eines kunstsinnigen Fürsten, Edelmannes oder des städtischen Rathes oft wie ein Erretter aus großer Noth, denn keiner aus dem Volk würde die fremden Abenteurer unterstützt haben, die ja ungerufen über's Meer herübergekommen waren und sich ihr ruheloses Vagabundenleben selbst erwählt hatten.

Es liegt etwas Absonderliches, aber zugleich auch ein rührender Zug von Aufopferungsfähigkeit für ein schönes Ziel in den Kunstreisen der ersten englischen Komödiantentruppen, der nicht immer allein aus dem Hang nach Abenteuern und der Neigung zu flatterhaftem Treiben seine nöthige Kraft schöpfen konnte. Man hat diese Thespisjünger in vieler Hinsicht mit Recht den Sängern unter den Wandervögeln verglichen: auch sie folgten einem unwiderstehlichen Trieb in der Brust und ertrugen freudig alle Beschwerden, um für ihre Kunst in einem fernen fremden Lande einen neuen Frühling zu finden.

Die nächste Frage, die uns bei unsern Forschungen interessirt, ist die Personenfrage. Wer waren diese wandernden englischen Komödianten, welche ihre Kunst nach einem fremden Kontinent trugen und besonders nach Deutschland? Hier muß ich zum Voraus erklären, daß wir in keinem einzigen Fall eine vollständige oder auch nur theilweise vollständige Liste von Namen der Schauspieler, welche diese vagirenden Komödiantenbanden

bildeten, besitzen und nur die Namen der Führer oder Unternehmer, die an der Spitze standen, geben uns Kunde von dem wer und woher dieser wandernden Gesellen. Es ist auch wohl kaum zu erwarten, daß diese oder jene Personalliste derselben jemals auftauchen wird, es müßten denn jetzt, nach dreihundert Jahren, die Rechnungsbücher einer pünktlichen, schreibseligen Herbergsmutter irgendwo aufgefunden werden, welche die Namen der in ihrer Behausung einquartierten Komödianten sorgsam aufgeschrieben hätte. Ein einziger derartiger Fall ist wirklich aus dem Jahr 1627 vorhanden, wo ein Herbergsvater in Koburg dem Landgrafen Georg von Hessen eine Rechnung für Beköstigung der englischen Komödianten, die bei der Vermählungsfeier des Landgrafen mit der Prinzessin Sophie von Hessen-Kassel gespielt hatten, einreichte. Diese Rechnung ist noch vorhanden, aber wir gewinnen daraus kaum den gewünschten Aufschluß, denn der Wirth nennt sie: „Robert. Der Engländer. Der Rothkopff. Johann Eydtwardt. Pickelherring mit zwei Jungen. Aaron der Tanzer. Thomas die jungkfraw. Jacob der Hesse. Johann. Wilhelm der Kleiderverwahrer. Vier Jungen." Die Truppe spielte bei dieser Gelegenheit auf dem Schlosse, außer andere Stücke, auch „die Tragikomödie vom Julio Cäsare." — Wir müssen uns also, in Ermangelung näherer Kunde an die Namen der Führer halten.

Die älteste Andeutung, welche wir überhaupt von englischen Komödianten auf dem Kontinent haben, ist ein mystischer "Will, the Lord of Leicesters jesting player," wie ihn Sir Philipp Sidney, in einem Brief vom Jahr 1585 aus Utrecht datirt, nennt, der damals einer in Holland auftretenden englischen Schauspielertruppe angehörte. Einige wollen behaupten, dieser „Will" sei niemand anders als William Shakspeare, andere hingegen meinen, es sei William Kempe gewesen. Unter allen Umständen ist es ein vexirender „Will", der die Köpfe noch mancher Forscher der englischen dramatischen Geschichte und ihres größten Geistes, William Shakspeare, beschäftigen wird, möglicher Weise für immer.

Zunächst hören wir von den fünf englischen Komödianten, die ich bereits genannt habe, Thomas King, Thomas Stevens, Georg Bryan, Thomas Pope und Robert Peren, welche im Herbst 1586 von Kopenhagen als ständige Schauspieler vom Kurfürsten von Sachsen in Dienst genommen wurden. Wie lange sie in dem kurfürstlichen Dienst verblieben und ob noch andere Komödianten zu ihrer Gesellschaft gehörten, kann nicht mehr nachgewiesen werden. Ein paar Jahre später aber erhalten wir offizielle Kunde von einer ganzen Gesellschaft englischer Komödianten, welche nach Deutschland ging, und zwar stammt die Kunde direkt aus der "Queen's Foreign Office". Die nachfolgende Uebersetzung eines Dokuments, dessen Original in französischer Sprache geschrieben ist, spricht für sich selbst:

„Messieurs, da die gegenwärtigen Ueberbringer, Robert Browne, John Bradstriet, Thomas Sarfild (Sackville) und Richard Jones, sich entschlossen haben, eine Reise nach Deutschland zu machen, mit der Absicht, durch Zealand, Holland und Friesland zu ziehen und auf ihrem Wege ihre Profession auszuüben, indem sie Musik, Springkünste und Spiele von Komödien und Tragödien aufführen wollen, um sich damit zu unterhalten und die Unkosten ihrer Reise zu bestreiten: so diene gegenwärtiges Dokument dazu, Sie zu ersuchen, ihnen und ihrer Gesellschaft jede in Dero Kräften mögliche Begünstigung in Dero Landen und Gerichtsbarkeiten zu gewähren, und zu meinen Gunsten denselben volle Pässe unter dem Siegel der General-Staaten zu verabfolgen, zu dem Zweck, daß die Bürgermeister der Städte, welche unter Dero Gerichtsbarkeit stehen, sie nicht in ihrer Durchreise hindern und ihnen die Ausübung ihrer besagten Profession überall erlauben mögen. Indem Sie so handeln, wofür ich Ihnen dankbar bleiben werde, werden Sie mich stets bereit finden Dero Gefälligkeit in größerem Maße zu erwiedern. Gegeben in meinem Amte am Hof von England den zehnten Tag Februars, 1591.

Dero unterthänigster und zu Ihrem Vergnügen und Diensten stets bereit.

C. Howard.

Die so empfohlenen Personen waren bekannte und angesehene Schauspieler in England und gehörten zu der Gesellschaft von Komödianten des Grafen von Worcester. In dieser Gesellschaft finden wir zur Zeit noch außerdem die wohlbekannten Namen: James Tunstall, Edward Allen, Wm. Harryson, Tho. Cooke, Edward Browne und Richard Andrews. Robert Browne und seine Truppe wurde schon im Jahr 1586 in den Niederlanden genannt, und wir erfahren aus aktenmäßigen Beweisen, daß Browne im Oktober 1590 in Leyden und Amsterdam gespielt hat. Von 1591 bis 1626 gehört Browne zu den Hauptführern einer englischen Schauspielertruppe in Deutschland, die in allen größeren Städten des Nordens und Südens im Reiche ein Jahr nach dem andern wieder auftrat. John Webster, der bekannte englische Dramendichter und sein Bruder, George Webster, sowie Robert Kingman, Robert Ledbetter und John Green, ein anderer damals anerkannter englischer Schauspieldichter, gehörten ob und zu der Browne'schen Truppe an. Browne war, wegen seiner langjährigen Verbindung mit dem Theaterwesen, in ganz Deutschland wohlbekannt, man nannte ihn später nur den „alten Komödianten."

Thomas Sackville, der ursprünglich zu der Browne'schen Gesellschaft gehörte (1591–1592), wird schon im nächsten Jahr als der Führer einer eigenen Truppe genannt, welche im Dienst des Herzogs von Braunschweig stand. John Webster wird nur ein einziges Mal als

Komödiant in Deutschland genannt, aber sein Bruder George verband sich bald nachher mit Richard Machin, John Hull und Ralph Reeve (Riveus), die eine eigene Schauspielertruppe in Opposition zu den Browne'schen und Sackville'schen Truppen von 1601 bis 1609 leiteten. — Im Jahr 1608 kam noch eine vierte Kommödianten-Gesellschaft nach Deutschland unter Führung von Robert Archer (Artscher), als dessen Mitunternehmer Henry Groom (Greum oder Gream, Graham?) und Ralph Beard (Bart) genannt werden. Archer blieb bis zum Jahr 1627 im Felde.

John Green (Grün), der zuerst 1606 mit Browne kam, scheint den „alten Komödianten" bald darauf wieder verlassen zu haben: wir finden ihn nämlich schon 1607 und 1608 und dann wieder 1617 an der Spitze einer eigenen Gesellschaft, die bis zum Jahre 1626 noch thätig war. Die Jahre zwischen 1608 und 1617 scheint Greene vorwiegend in den österreichischen Herzogthümern und Staaten, in Breslau, Olmütz, Brünn, Prag, Wien, Laibach, Graz, Innsbruck, Linz, Passau, Regensburg, Ingolstadt München ꝛc. zugebracht zu haben, da ihn Meißner als den beliebtesten Komödienunternehmer in den k. k. Fürstenthümern aufführt. [18]) Auf seine Truppe nimmt wohl Guarinonius Bezug, indem er schreibt: „Dergleichen schaw- vnd hörspiel seyn der zeit im Teutschland zufinden, vnd dern Comödianten, wie ich selbst gesehen auß den Nider- vnd Engelländischen Stätten, so von eim ort zum andern herumb ziehen, vnd jre lächerige bossen vnd gauckelspil, doch ohne ungebür, vmb daß gelt denen, so es zusehen vnnd hörn begeren, ziemlicher massen, soviel man in Teutscher Sprach vnd geberden zuwegen bringen kan, verrichten, jenen bossierlichen Schnackereien gleich, die fast in allen Stetten Welschlands, sonderlich zu Venedig, alle abend auff den plätzen jre Seiffenkugel vnd andere sachen verkauffen, vnd das Volck mit jren bossen etlich Stund allda auffhalten ꝛc." [19]) Da Guarinonius in Prag und Padua studirte, so hätte er nur in Prag, Wien, Graz und Laibach die Engländer spielen sehen können, drum wird er bestimmt die Green'sche Truppe im Auge gehabt haben, die er so vortrefflich rühmt. [20])

Diese fünf Gesellschaften nannten sich resp. „die Diener und engelländischen Komödianten" des Kurfürsten von Sachsen, des Herzogs von Braunschweig, des Landgrafen von Hessen, des Markgrafen von Brandenburg und des Herzogs von Würtemberg, lauter protestantische Höfe.

Die Kunst, so wird oft behauptet, sei nicht an Konfessionen und Nationalitäten gebunden, allein es scheint, daß unter den englischen Schauspielern doch eine Art von Religionsgrenze zwischen protestantischen und katholischen Truppen herrschte. Während nämlich die vorstehenden als protestantische Gesellschaften aufgeführt werden, erscheint etwas später eine Truppe unter Führung von John Spencer (mit seinem Bühnennamen „Hans Stockfisch" genannt), der zuerst mit seinen Komödianten 1605

als eine katholische Gesellschaft in Köln spielte. Der Führer sowie 18 Mitglieder der aus 24 Personen bestehenden Truppe traten nämlich am 25. März 1616 zur katholischen Kirche über und erhielten dann, auf Wunsch des Grafen von Hohenzollern, Wohnrechte in der Stadt Köln, wo sie, wenn sie nicht auf Gastreisen abwesend waren, dreimal in der Woche spielten. Der Bekehrer dieser englischen Komödianten war ein irländischer Kapuziner, P. Francis Nugent. Die Truppe wurde dann von den katholischen Städten und Fürsten besonders protegirt. Sie spielte, außer in Köln, in Münster, Osnabrück, Paderborn, Mainz, Nördlingen und in den bairischen und österreichischen Städten bis zum Jahr 1623, von wo an sich die Kunde über sie verliert. Spencers Truppe war eine der aktivsten von allen und rivalisirte besonders mit den Gesellschaften des „alten Komödianten", Browne, und der Sackville'schen. John Green, welcher mehrere Jahre lang in Oesterreich und Bayern, sogar, wie aus des Fürstbischofs von Breslau Brief ersichtlich, in Polen spielte, wird zuweilen auch als Katholik genannt, aber ich habe meine Zweifel darüber. [21])

Ein wahrhaft erratischer Unternehmer war auch John Mulgrave, gewöhnlich Hans Mühlgraff genannt, welcher in Nürnberg und den schwäbischen Städten spielte. Es scheint, daß er im Jahr 1614 die Bühne verließ, um sich in Nürnberg als Goldschmied zu domizilieren, später ging er jedoch zu seinem alten Beruf wieder zurück, in welchem er bis 1631 thätig war, als der Krieg seine Truppe zerstreute. Während er im Jahr 1614 – 1615 als Goldschmied in der alten kaiserlichen und freien Reichsstadt an der Pegnitz lebte, schmiedete Mulgrave eine goldene Kette um das Herz einer liebenswürdigen jungen Nürnbergerin, Anna, die Tochter eines wohlhabenden Patriziers, Karl Sitzinger. Da die Eltern der schönen Anna ihre Heirath mit einem vagirenden Komödianten nicht zugeben wollten, entführte Hans die schöne Anna heimlich und, wie Soden in seiner „Kriegs- und Sittengeschichte der Reichsstadt Nürnberg" erzählt: „ohne Vorwissen und Einwilligung ihrer Aeltern. Der Entführer floh mit seiner Geliebten nach Neuhaus, einem 4 Meilen von Nürnberg gelegenen, den Herrn von Grailsheim zuständigen Flecken und ließ sich dort einläuten. Die Flecken Neuhaus und Grub besaßen von Alters her das kaiserliche Privilegium, H.... und Buben, sie mochten sein oder herkommen woher sie wollten, selbst an Freitagen oder Samstagen auf ihr Begehren durch den dortigen Pfarrer trauen lassen zu dürfen. Der Gerichtsherr oder sein Vogt unter dessen Gerichtssprengel stellte über die eheliche Einläutung dann ein Zeugniß aus, welches Niemand, weder Aeltern noch Freunde umstoßen durfte, sondern als gültige Trauung und folglich als unauflösbare Ehe halten und als solche betrachten mußte.

„Mühlgraff hielt nach der Trauung ein herrliches Hochzeitmahl und feierte das Beilager in Neuhaus, freute sich seiner herzliebsten jungen

Braut und ihrer Schönheit. Wohlgemuth reiseten sie mit einander nach genossener Brautnacht nach Nürnberg zurück, wurden aber in ihren Freuden bitter gestört. Der „Jubelier" Hans wurde in das „Lochgefängniß", seine junge Frau aber in den Thurm „Lug in's Land" gelegt, wo sie 11 Wochen gefangen saßen. Da die beiden Liebenden nicht von einander lassen, sondern im Gegentheil Leib und Leben für einander opfern wollten, da sie auch nicht mehr geschieden werden konnten, so wurden sie gegen Bezahlung der Kosten am 18. (28.) Februar 1615 aus ihren Gefängnissen wieder entlassen und als Eheleute anerkannt. Die so wieder glücklich Vereinten hatten nun Zeit und Muße genug, wie für den unterbrochenen Genuß der ehelichen Freuden, so auch für die deshalb erduldeten Leiden sich reichlich zu entschädigen." [22]) Der Nürnberger Chronist erzählt leider nicht, wie lange Hans Mühlgraf oder Mulgrave mit seiner jungen Frau in Nürnberg und Goldschmied geblieben ist, aber wir finden ihn im Jahr 1627 wieder an der Spitze einer englischen Truppe als „des Kurfürsten von Sachsen getrewe Diener und Komödianten."

Als andere vereinzelte Leiter von englischen Komödiantentruppen in Deutschland werden noch genannt: Ein gewisser Schmaller (oder Schmalley), der Vorname ist nicht angegeben, 1593. Pankratius Schilling (augenscheinlich ein germanisirter Name) 1601. Christian Fordham (ebenfalls in Forchheim verdeutscht) 1601. Fabian Penton oder Fenton 1602. John Jheer oder Jheer und Thomas Blackreade (Blackreude) 1603. William, Abraham und Jakob Beadle (Pedel), Bernardus Woodhew (Holzhew) und Augustus Plowschare (Pflugbeil), sämmtlich in einer Gesellschaft, 1614. Albrecht Holtz (augenscheinlich Elbert Wood) ein Schottländer Gaukler (Zauberkünstler), 1615. Henry Smith (Schmidt) 1617. John Price, David und John Morell und John Diron (ebenfalls in einer Truppe) 1625. Und ungefähr noch ein Dutzend andere, deren Namen entweder unentzifferbar in's Deutsche korrumpirt wurden, oder die man bloß nach den von ihnen gespielten Rollen benannte.

Daß alle diese Komödianten vortreffliche Spieler waren, wird schon durch den von ihnen gewonnen Erfolg bewiesen. Außerdem gibt es aber auch noch erhaltene gedruckte Zeugnisse ihrer Kunst. Der holländische Dichter Brederode äußert sich in seinem Drama „Moortje" (Act III, Scene 4) über sie im Jahr 1614 wie folgt:

Ick mach soo oock by geen reden - ryckers zijn:
Want dit volckje wil steets met allen menschen gecken,
En zy kunnen als d'aep haer afterst niet bedecken.
Sy seggen op haer les, soo stemmich en soo stijf,
Al waer gevoert, gevult met klap - hout al haer lijf!
Warent de Engelsche, of andere uytlandtsche
Die men hoort singen, en soo lustigh siet dantse

Dat sy suyse - bollen, en draeyen as een tol:
Sy spreken't uyt haer geest, dees leeren't uyt een rol.

Ich mag die Redekünstler so nicht sehn:
Die stets mit allen Menschen närrisch gecken
Und doch, wie Affen, nicht 'mal können decken
Ihr nacktes Hintertheil; die stets mit steifen
Geberden prunken, und doch nicht begreifen,
Was sie eintönig, hohl uns deklamiren
Und dabei sich stolz spreizend noch gerieren;
Während die Englischen und andre Fremden spielen
Und singen und tanzen und mimen ohne Schielen
Und lustig, frei bewegend stets sich tollen:
Sie sprechen mit den Gesten — die lernen's aus den Rollen.

Ein Frankfurter Reimschmied vom Jahr 1615 behandelt sie weniger schmeichelhaft in folgenden Knittelversen:

„Die Englische Comedianten
Haben mehr Leuht den Predicanten
Da lieber 4 stund stehn hören zu
Dan ein in die Kirch, da sie mit Ruh
Flur einschlaffen auff ein hart banck,
Dieweil ein stund in felt zu lang,
Und Agieren doch so schlecht Sachen
Das sie der possen offt selbst lachen,
Das sieß Gelt vonn den Leuten bringen
Zu sich, vor so närrische dingen.
Der Narr macht lachen, doch ich weht
Da ist Reinr so gutt wie Jan beghett,
Vor dieser zeitt wol hatt gethan,
Jetzt ist er ein reicher Handelsmann."

Dieser Jahn Beghett scheint John Bonfet oder vielmehr Thomas Sackville zu sein, der um jene Zeit nach dem Tode seines Gönners, Heinrich Julius dem Theater Valet sagte und sich, wie Elise Mentzel mittheilt, als Kaufmann in Frankfurt a. M. niederließ.

Es ist wahr, daß die Bühnenwitze, welche sie in ihren Stücken einstreuten nicht immer die allerfeinsten waren, und daß die Gemeinderäthe der Städte in denen sie spielten, ihnen öfters Verweise über ihre vulgären, unkeuschen Zweideutigkeiten ertheilten, auch einzelne ihrer Stücke als unsläthig rügten, besonders die darin angebrachten Zoten des Pickelhärings. Aber der Pickelhäring war eine ihrer stärksten Zugkräfte, und so lange als sie in englischer Sprache agirten, ward nichts gesagt. Als sie später jedoch ihre Stücke deutsch aufführten, etwa von 1603 an, da wurde ihnen häufig

die Spielerlaubniß verweigert, von wegen der „Zodden und läppigtem Gezeug des Hanswursts", bis sie schließlich sich zu bessern versprachen und anständigere Stücke spielten.

Dies bringt uns auf die Dramen selber welche von ihnen aufgeführt wurden. Eine große Anzahl ihrer Komödien und Tragödien sind noch jetzt erhalten, sowohl in englischer Sprache, als auch in deutschen Uebersetzungen. Von den letzteren gibt es eine Sammlung, welche zu Dresden im Jahre 1620 gedruckt wurde und eine zweite vom Jahre 1630, die beide unbedingt englischen Ursprungs sind. Wenn wir aber die äußerst willkürliche Behandlung in Betracht ziehen, die das Loos der meisten dieser Schauspiele, besonders der Schwänke gewesen ist, wodurch sie wahrscheinlich oft gänzlich von ihren Vorbildern weggerückt wurden, so müssen wir an der Möglichkeit, ihre Originale je wieder zu entdecken, vollständig verzweifeln. Die genannten beiden Sammlungen enthalten die erste 15, die zweite 8 Stücke. Eine dritte Sammlung wurde noch im Jahr 1670 gedruckt, die indessen stark mit französischen Stücken von Moliere und anderen Dichtern vermengt ist.

Wir sind aber in Bezug auf viele dieser Stücke im Unklaren, ob sie jemals gespielt wurden und von welchen Schauspielern. Es gibt jedoch eine bessere Quelle, aus welcher wir genaue Information schöpfen können: die Progamme oder Listen der Spieler, von denen sehr viele in verschiedenen Archiven erhalten sind. Die folgende Liste der in Dresden im Monat Juni 1626 von englischen Komödianten aufgeführten Stücke wird von Cohn mitgetheilt. Ich gebe die Titel in möglichster Abkürzung:

Juni 1. Die Komödia von der Christabella.
„ 2. Tragödie von Romeo und Julieta.
„ 4. Die Komödie von Amphitrione.
„ 5. Tragikomödie vom Herzog von Florenz.
„ 6. Komödie vom König in Spanien und den Vice Roy in Portugal.
„ 8. Tragödie von Julio Cäsare.
„ 9. Komödie von der Erysella.
„ 11. Komödie vom Herzog von Ferrara.
„ 20. Tragikomödie von Jemandt und Niemandt (Somebody and Nobody.)
„ 21. Tragikomödie vom König in Dänemark und König in Schweden.
„ 24. Tragödie von Hamlet Printz in Dänemark.

Juni 25. Komödie vom Orlando Furioso.

„ 27. Komödie vom König in England und König in Schottland.

„ 28. Tragödie vom Hironymo Marschall in Spanien.

Hier muß ich abbrechen. Im Monat Juli spielten die Komödianten neun Mal, im August gab es nur zwei Aufführungen, im September neun und im Oktober fünf. Zu den wohlbekannten Stücken, welche in diesen vier Monaten aufgeführt wurden, will ich noch nennen: am 7. Juli Marlowe's „Faustus"; am 31. Juli Marlowe's „Jude von Malta", (am 29. August repetirt); am 26. September, Shakspeare's „König Lear", und am 29. September, dessen „Romeo und Julietta." — Dieses, glaube ich, ist wohl ein getreues Bild von den Leistungen jener englischen Schauspieler in Deutschland, und ich will noch hinzufügen, daß es sehr für den guten Geschmack der damaligen Zeit spricht, wenn wir sehen, wie stark Shakspeare's Dramen darunter vertreten sind.

Eine Frage dürfte indessen wohl noch aufgeworfen werden: „Wurden während Shakspeare's Lebenszeit auch von seinen Stücken in Deutschland aufgeführt?" Glücklicherweise können wir diese Frage heute bejahend beantworten. Vor zwölf oder fünfzehn Jahren waren darüber noch keine Beweise vorhanden, seit den letzten acht oder zehn Jahren sind aber verschiedene Akten aufgefunden worden, die dieses Dunkel hinlänglich beleuchten, um richtige Schlußfolgerungen ziehen zu können. Darauf bezügliche Dokumente wurden entdeckt, durch Elise Mentzel in den Frankfurter Rathsprotokollen, durch Prof. Johannes Meißner in den Wiener und Grazer Hofpapieren und durch Karl Trautmann in den Nördlinger Stadtarchiven. Aus diesen Dokumenten erfahren wir, daß Shakspeare'sche Dramen in Deutschland aufgeführt wurden, wie folgt:

„Der Kaufmann von Venedig" in Paussau und Graz in den Jahren 1607 und 1608 und in Wien am „unsinnigen Montag" (d. h. Montag vor Aschermittwoch) des Jahres 1608.

„Titus Andronikus" wurde schon 1593 in Frankfurt a. M. gespielt und seitdem wiederholt auch in vielen anderen Städten.

„Romeo und Julie" wurde 1604 in Nördlingen, Ulm, Heilbronn, Schwäbisch-Hall ꝛc. aufgeführt.

Auch werden noch zwei von Shakspeare's Apokryphen (zweifelhafte Dramen) genannt: „König Eduard III." und „der Londoner verlorene Sohn", welche schon 1593 und später wiederholt in Frankfurt und an anderen Orten zur Aufführung gelangten.

Außerdem berichtet uns Fräulein Mentzel die seltsam klingende Kunde, die aus einem in Frankfurt noch erhaltenen Bittschreiben vom 28. August 1593 entnommen wird, worin „Robertus Braun et Consorden" den löblichen Rath der Stadt bitten, daß man ihnen verstatten möge, „gelehrte und züch-

tige von einem von ihnen selbst erfundene Komödien in englischer Sprache agieren zu dürfen." Wer aber dieser „eine von ihnen" war, ist bis jetzt in Zweifel geblieben.

Im Jahr 1631 vertrieb der schreckliche Krieg die Musen und ihre Jünger aus Deutschland. Die Schauspieler zogen sich wieder nach ihrem „lustigen Altengland" zurück, wo ein paar Jahre später die Komödien durch die finstere Hand des Cromwell'schen Puritanismus ebenfalls unterdrückt wurden.

Das Drama war todt! — Nein, es war nicht todt, es schlief nur, und als es wieder erwachte, war ein neuer Geist und eine neue Geschmacksrichtung in den Vordergrund getreten, die Bewunderung der französischen Komödien und Tragödien von Moliere, Racine und Corneille. Das englische Volk verleugnete dann eine zeitlang seine eigene unübertroffene Kunst, wofür es eine, aus einem fremden Lande importirte Pseudokunst sich als die wahren Erzeugnisse der Musen und Grazien aufdrängen ließ.

In Deutschland aber war der von den englischen Schauspielern ausgestreute Samen nicht durch den zerstampfenden Fuß des furchtbaren Mars getödtet worden, er lag schon zu tief im Herzen des Volkes und keimte und sproßte wieder langsam und stätig, und schließlich sahen die deutschen Kritiker — der klardenkende Lessing in vorderster Reihe — zuerst wieder die herrliche Blume in ihrer wahren, reinen Schönheit prangen; und sie riefen der angelsächsischen Schwester jenseits des Meeres die mahnende Lehre zu: „Nenne deinen eigenen Shakspeare keinen „rohen Dichter einer rohen Zeit", sondern freue dich, o Schwester, denn du nennst den größten dramatischen Genius aller Völker und aller Zeiten dein eigen, den unsterblichen Barden vom Avon!"

Anmerkungen.

1) Siehe hierüber meine Abhandlung: „Der spanische Shakspeare, Don Pedro Calderon de la Barca," in den nachfolgenden Blättern.

2) Johannes Meißner: „Die englischen Komödianten in Oesterreich zu Shakspeare's Zeit." Wien, 1884, S. 14 ff., 44, 45. Auch Eduard Devrient ist auf diesen Schlager'schen Rummel hineingefallen. Siehe seine „Geschichte der Schauspielkunst," Leipzig, 1848, Bd. I, S. 120 und 151.

3) "Chronica von der Uhr Alten Weltberümpten Römische Kayserliche vnd deß H. Reichß Stadt Augspurg oder Vindelicia In Schwaben. Von Christ. Ludw. Baumgartner. Messer (Meßner = Küster) bey St. Annen. Der Erste Theil, biß Anno 1690." — Diese Chronik in zwei umfangreichen handschriftlichen Folio Bänden, ist in meinem Besitz. Sie wurde nie gedruckt. Der Autor schrieb sie, wie er in der Vorrede angibt, zwischen den Jahren 1690 und 1743, wo das Manuskript aufhört, weil der Verfasser vielleicht damals gestorben war. Das angeführte Zitat ist in Bd. I, S. 317.

4) Ebendaselbst, I, 428.

5) Daselbst, a. a. O.

6) Daselbst, I, 446.

7) Charles Dibdin, "Complete History of the Stage," London. sine d. (circa 1800.) Vol. III, p. 12.

8) J. Thomas, "Universal History of Biography." Philadelphia, 1881, Article "Dibdin," p. 759. Thomas nennt ihn: "a famous historian, whose work is still of durable popularity."

9) Dibdin, Vol. I, pp. 158 - 159.

10) Der Graf von Mümpelgardt besuchte England im Jahr 1592. Siehe darüber die Anmerkung No. 25a auf Seite 100 dieses Bandes. Cohn, der für ihn die Szene in den „Lustigen Weibern" beanspruchte, streckt seine Phantasie doch vielleicht etwas zu sehr, weil er nichts vom Besuch des Heinrich Julius bei der Königin Elizabeth gehört hatte. — Albert Cohn: "Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries: An account of English Actors in Germany and the Netherlands" &c. London and Berlin, 1867. pp. xij - xlij.

11) Bezüglich des Besuches des Prinzen Wilhelm von Hessen, siehe Snellius' „Leben und Wirken des Landgrafen Wilhelm von Hessen Cassel," Cassel, 1628. — Der Prinz sollte sogar die Königin Elizabeth heirathen, wogegen sein Vater, Landgraf Philipp, Einwendung erhob (1563), weshalb sich der Plan wieder zerschlug. Siehe Christoph v. Rommel, „Geschichte von Hessen" (9 Bde. Cassel, 1820 - 1857), Bd. V, 468. — Merkwürdig ist es, daß Cohn nichts von der Reise des Heinrich Julius nach England weiß, da sich der Braunschweiger Herzog doch länger in England aufgehalten hat, als irgend ein anderer der deutschen Fürsten. Er hielt sich in den Jahren 1587 - 1588 fast acht Monate in England auf, wobei er nicht bloß in London verweilte, sondern auch weiterhin das Land bereiste. — Vergleiche O. von Heinemann: „Aus der Vergangenheit des Welfischen Hauses." Wolfenbüttel, 1881, S. 87 ff.

12) Johann Combach: "Mausoleum Mauritianum. ii, 66. — Rommel, VI, Seite 400.

13) E. A. Hagen: „Geschichte des Theaters in Preußen." S. 46. — Moritz Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Schauspiels am Hofe des Kurfürsten von Sachsen." 2 Bände, Dresden, 1861. Bd. I, S. 69. — Cohn, xxi.

14) J. P. Collier: "History of the English Dramatic Poetry," Vol. I, p. 83. — Cohn, p. xi.

15) Thomas Heywood: "Apology for actors." Reprinted in the Shakspeare Society Papers, 1841, p. 40.

16) Siehe Seite 80 und Anmerkung 24, S. 100 in diesem Band.

17) Bis zur Gegenwart namhaft gewordene Städte und Ortschaften in Deutschland, den Niederlanden, Dänemark und Oesterreich, wo englische Komödianten gespielt haben, sind:

Amsterdam, Ansbach, Antwerpen, Augsburg, Bamberg, Basel, Berlin, Bevern, Brandenburg, Braunschweig, Breslau, Brüssel, Butzbach, Coldiz, Danzig, Darmstadt, Dinkelspül, Dordrecht, Dresden, Elbing, Emden, Erfurt, Erlangen, Frankfurt a. M., Graz, Haag, Halle a. d. S., Hanau, Heidelberg, Heilbronn, Hildesheim, Innsbruck, Jägerndorf, Kassel, Kaufbeuren, Kempten, Koburg, Köln a. Rh., Königsberg, Kopenhagen, Köthen, Laibach, Leipzig, Leyden, Lindau, Linz, Magdeburg, Mainz, Mannheim, Marburg, Memmingen, Melsungen, München, Münster i. W., Nassau, Nördlingen, Nürnberg, Olmütz, Ortelsburg, Osnabrück, Passau, Prag, Preßburg, Regensburg, Riga, Rostock, Rothenburg a. d. Tauber, Schwäbisch-Hall, Schwerin, Siegen, Smalkalden, Straßburg, Stuttgart, Torgau, Ulm, Waidenheim, Weißenstein, Wien, Wittenberg, Würzburg, Zittau, Zwickau.

18) Meißner, Kap. IV und V, S. 44, ff. behandelt diesen Gegenstand in ausreichender Weise. Es ist überhaupt die beste und faßlichste Darstellung der Geschichte der englischen Komödianten, die bis jetzt veröffentlicht wurde.

19) Guarinonius war Leibarzt der erzherzoglichen Prinzessinnen in Graz und begleitete zwei derselben, Maria Christiana und Eleonora nach Hall im Innthal (unweit Innsbruck), wo die beiden Damen in's Kloster traten, und wo Guarinonius sich häuslich niederließ, verheirathete und 1654 starb. Das Buch G's, „nahezu anderthalbtausend Seiten Folio" stark, ist ein medizinisches Lehr- und Handbuch, worin der "Art. et Medicin. Doctor" allerhand „gute Rathschläge zu möglichst komfortabeler Lebensführung auf Erden und im Himmel" ertheilt, und trägt den sonderbaren Titel: „Die Grewel der Verwüstung menschlichen Geschlechts. In sieben underschiedliche Bücher vnd vnvermeidenliche Hauptstucken sampt einem lustigen Vortrab abgetheilt. . . . . Zu sondern Nutz, Glück, Heil, Wolfahrt, langen Gesondt, Zeitlich: vnd ewigen Lebens, newlich ist gestellet durch Hippolytum Guarinonium, Art. et Med. Doctorem, deß Königlichen Stiffts Hall im Ynnthal vnd daselbst F. F. Durchl. Durchl. Ertzhertzoginnen zu Oesterreich etc. Leib vnd gemainer Statt bestallten Physicum. . . . Ingolstatt. Getruckt bei Andreas Angermayr im 1610 Jar." — Wer sollte in einem solchem Buch wohl etwas über Theater und Komödien und gar die englischen Komödianten suchen? Der Entdecker dieses merkwürdigen Fundes ist Prof. Johannes Meißner in Wien.

20) Meißner, S. 4 – 5 und 10.

21) Notizblatt der histor. und statist. Sektion der Mährisch-Schlesischen Gesellschaft, 1858, No 3, wo es heißt: „Englische Komödianten hatten 1617 in Breslau gespielt. Der Bischof daselbst, Erzherzog Karl, gab ihnen einen Empfehlungsbrief an den Bischof von Olmütz, den Kardinal von Dietrichstein, mit, worin er schreibt, daß sie schon am Hofe seiner Mutter in Graz ihre „Komödien ganz ehrbar und züchtig, mit allgemeinem Wohlgefallen verrichtet." Sie wären auch einige Monate beim König von Polen (wo?) gewesen, wo sie ebenfalls gespielt hätten."

22) Franz Ludwig Freiherr von Soden: „Kriegs- und Sittengeschichte der Reichsstadt Nürnberg vom Ende des 16. Jahrh. bis 1631. 3 Bde. Erlan. 1860. I, 426 ff.

Außer den oben besonders herangezogenen Autoritäten, sind noch folgende Quellenwerke von mir benutzt worden:

1. Shakspeare's Dramatic Works. Folio Edition of 1623, Facsimil edition with an introduction by J. O. Halliwell- Phillipps. New York, 1887.

2. Nicholas Rowe: "The Works of William Shakespeare. With a life of the author." London, 1709.

3. Shakespeare's Dramatic Works. Boston Edition of 1850. — Darin enthaltent: J. P. Collier's Life of Shakespeare, ebenfalls Collier's New facts regarding the life of Shakespeare.

4. Dr. William Bell: "Shakespeare's Puck and the folk- lore." 3 vol's. London, 1862.

5. Prof. Dr. August Koberstein: „Shakspeare's allmahliges Bekanntwerden in Deutschland und Urtheile über ihn bis zum Jahre 1773." In Vermischte Aufsätze zur Litteraturgeschichte und Aesthetik. Leipzig, 1858.

6. Dr. Herman Ulrici: „Shakspeare's dramatische Kunst; Geschichte und Charakteristik der Shakspeare'schen Dramen." 2 Bde. 3. Aufl. Leipzig, 1868.

7. Rudolph Genée: „Geschichte der Shakspeare'schen Dramen in Deutschland." Leipzig, 1870.

8. Hermann Freiherr von Friesen: „Shakspeare Studien." 3 Bde. Wien, 1871 – 1876.

9. Friedrich Bouterwek: „Geschichte der englischen Poesie," im 7. und 8. Band seiner großen Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. 12 Bde. und Nachtrag. Göttingen, 1801 – 1819 und 1850.

10. Robert Prölß: „Geschichte des Dramatischen Litteratur und Kunst in Deutschland." 6 Bde. Leipzig, 1880 – 1883.

11. Ludwig Tieck: „Altenglisches Theater." 2 Bde. Berlin, 1811.

12. Ernst Ortlepp: „Nachträge zu Shakspeare's Werken von Schlegel und Tieck." 4 Bde. Stuttgart, 1840.

13. Eltic Reinel: „Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M." Frankfurt a. M. 1882.

14. Karl Trautmann: „Die älteste Nachricht über eine Aufführung von Shakspeare's Romeo und Julie in Deutschland" (1603 – 1604). In Dr. F. Schnorr von Carolsfeld's Archiv für Litteraturgeschichte Leipzig, 1882, Bd. XI, S. 625 – 626.

15. Trautmann: Englische Komödianten in München (1597, 1600 und 1607). In Schnorr's Archiv, Leipzig, 1881. XII. S. 319 ff.

16. Trautmann: Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände der schwäbischen Reichsstädte im 16. Jahrhundert. (Die Städte Ulm, Nördlingen, Augsburg, Kempten, Kaufbeuren und Lindau.) In Schnorr's Archiv, Lpz. 1886. XIII, 34 ff. 315 ff.

17. Dr. Julius Ficker und Dr. Johannes Janssen: „Die Geschichtsquellen des Bisthums Münster." 3 Bde. Münster. 1851 – 1856. Daraus besonders im 3. Band die Rochell'sche Chronik auf Seite 171.

18. Dr. Karl Pfaff: „Geschichte der Stadt Stuttgart nach Archival Urkunden" ꝛc. 2 Bde. Stuttgart, 1845 – 1846.

19. Dr. Dominikus Mettenleiter: Musikgeschichte der Stadt Regensburg aus Archivalien und sonstigen Quellen. Regensburg, 1866.

20. G. Löschinn: Geschichte der Stadt Danzig. 2 Bde. Danzig, 1822.

21. **Dr. Karl Goedeke: „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung." 2. Auflage, Band II. Seiten 524 ff. der Abschnitt: Berufsschauspieler in Deutschland.**

Aus Goedeke sind noch folgende Anführungen und Zitate zu nennen, wovon mir die Originalwerke nicht zur Verfügung standen:

22. A. Hagen: Shakspeare's erstes Erscheinen auf den Bühnen Deutschlands und insbesondere auf der Königsberger. — Preuß. Provinzialblätter, 1832.

23. Ennen: Theatralische Vorstellungen in der Reichsstadt Köln. — Zeitschrift für Preußische Geschichte und Landeskunde. Berlin, 1869. Bd. 6, S. 5 – 24.

24. Hermann Habicht: Die englischen Komödianten in Schmalkalden. — Zeitschrift für Hennebergische Geschichte, 1882.

25. „Die englischen Komödianten in Hildesheim." — Beiträge zur Hildesheimischen Geschichte. Hildesheim, 1830.

26. Christ. Schorer: Memminger Chronik, im 4. Bd. Ulm, 1860.

27. Alvensleben: Theaterchronik, 1832. „Englische Komödianten spielten 1602 in Ulm eine Susanna."

28. „Januar 1605 zeigten Englische Komödianten in Leyden einen Empfehlungsbrief des Kurfürsten von Brandenburg vom 10. August 1604 vor." — Navorscher's Bijblad, 1853.

29. Erhard Cellius: "Eques Auratus Anglo-Wirtembergicus." — Ueber die englischen Schauspieler und Festlichkeiten in Stuttgart, 1602 – 1603. Tübingen, 1605.

30. H. W. Bärensprung: „Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin." Schwerin, 1837.

31. Fr. K. von Moser: Kleinere Schriften, Bd. XI, 1764: (Engländer spielten 1610 in Jägerndorf. Sie hatten vorher in Stuttgart gespielt und gingen wieder dorthin zurück.)

32. Sibenkees: Materialien zur Nürnbergischen Geschichte. Nürnberg, 1794.

33. „Englische Schauspieler hatten früher in Osnabrück gespielt, und kamen im Jahre 1648 wieder dorthin, fanden aber ihre Rechnung nicht." — Vehse: Geistl. Höfe, Hamburg, 1859. III. Nach Stüve: Gesch. des Hochstifts Osnabrück.

34. Ernst Pasqué: Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Darmstadt. Aus Urkunden dargestellt. In der Zeitschrift: „Die Muse." Darmst. 1853 – 54.

35. Robert Prölß: Geschichte des Dresdener Hoftheaters. Dresden, 1881.

36. C. M. Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin, 1781.

37. Wilhelm Elvert: Geschichte des Theaters in Mähren. Brünn, 1866.

Der Spanische Shakspeare:

Don Pedro Calderon de la Barca, Barreda.

Vortrag gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" am 3. Oktober 1894.

Fast aller Singevögel Klang
Hat der Natur-Geist, wie es scheint,
In dieser Nachtigall vereint.

Barthold Heinrich Brockes.

Während die Dramendichter der alten Griechen und Römer, die der Italiener und Franzosen in früheren Jahrhunderten schon in Deutschland lebhaftes Studium und zahlreiche Erläuterungen fanden, wußte man über Shakspeare und die englischen Komödiendichter seiner Zeit bis vor etwa 150 Jahren in der litterarischen Welt des alten Vaterlandes noch fast gar nichts, und erst in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, angeregt durch die kritischen Abhandlungen Lessings, Herders und Bürgers, begann ein Erforschen des englischen Dramas, das für die Entwickelung der deutschen Bühne von der höchsten Wichtigkeit war. Dieses Ergründen der dramatischen Kunst unserer sprachverwandten angelsächsischen Vettern wurde im 18. Jahrhundert und wird noch gegenwärtig auf's eifrigste fortgesetzt, so daß wir heute fast im Vollbesitz alles dessen sind, was in der englischen Sprache überhaupt litterarischen und künstlerischen Werth hat.

Ein nunmehr gleichfalls in der Litteraturgeschichte hervorragend anerkanntes Volk blieb indessen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland vollständig im Dunkel, das spanische. Niemand in unserm alten Vaterlande hatte eine Ahnung davon, daß in dem Lande, in welchem der Abschluß der Geschichte des Mittelalters und der Beginn der neueren Geschichte sich vornehmlich durch die Entdeckung Amerikas abspielte, daß in jenem Lande, welches man — und wohl nicht immer mit Unrecht — als das Land des Bigottismus und Fanatismus verschrieen hatte, daß in jenem Lande während des 15., 16. und 17. Jahrhunderts Wissenschaft, Kunst und Litteratur in der höchsten Blüte standen, und zwar in einer Fülle, darin sie von keinem Lande Europas in der gedachten Periode übertroffen wird. Von den glänzenden Errungenschaften Spaniens auf den Gebieten der Naturkunde und Philosophie, anfangend mit Alfons dem Weisen im dreizehnten Jahrhundert; von der hohen Stufe der Kunst, welche es früher einnahm, das einen Murillo und zahlreiche andere Meister rühmend nennt, will ich hier nicht reden, ebensowenig von dem Glanz seines Hofes unter Ferdinand und Isabella und dem Hause Habsburg, ich will nur auf die erhabene Stellung hinweisen, welche die Litteratur und besonders die Poesie in Spanien während der genannten drei Jahrhunderte einnahm.

Als der große Anreger auf allen Feldern der Litteratur und Kunst, Johann Gottfried Herder, zuerst in seinen „Stimmen der Völker in Liedern" auf einige bemerkenswerthe Volksdichtungen Spaniens aufmerksam machte und als er dann bald darauf aus den altspanischen Romanzen seinen „Cid" bearbeitete, wurde auch in Deutschland der Blick nach dem Lande des mandelumlaubten Guadalquivir und des kastanienbewaldeten Ebro gelenkt. Diese Umschau ging von demselben Orte — und ich darf wohl sagen, demselben Geiste — aus, von welchem man wenige Jahre früher auch zuerst das Augenmerk auf England, bzw. auf Shakspeare und die englischen Balladendichter gerichtet hatte, von Göttingen und dessen großem Dichter, Gottfried August Bürger. Zwei Schüler Bürgers waren es, welche das Werk des Erforschens der spanischen Litteratur vor allen Andern in Angriff nahmen, Friedrich Bouterwek und August Wilhelm Schlegel. Beide waren von Bürger zu dichterischer und litterarhistorischer Thätigkeit angeregt worden. Bouterwek, der Nachfolger Bürgers als Professor der Philosophie und Geschichte an der Göttinger Universität, war der erste, der die spanischen Dichter seit dem 13. Jahrhundert zu seinem besonderen Studium machte; und Schlegel folgte, im Anschluß an seine berühmt gewordenen Shakspeareübersetzungen und Shakspeareerläuterungen, mit der Uebersetzung einiger Dramen von Lope de Vega und Calderon, sowie mit seinen Vorlesungen über das spanische Theater.

Seitdem ist denn auch mit größtem Fleiß auf die Erschließung des spanischen Dichterschatzes und dessen Uebertragung in die deutsche Sprache eifrigst fortgearbeitet worden; und fast alljährlich werden neue Werke den bisher erschienenen hinzugefügt. Besonders liefert das altspanische Theater eine ergiebige Ausbeute, reicher als sie irgend eine andere Sprache Europa's bietet. Die Fülle der spanischen Dramendichtung ist eine erstaunliche. Bedenkt man, daß die zwei großen gedruckten Schauspielsammlungen ("Commedias de differentes autores," 44 Quartbände — Valencia und Saragossa, 1636 — 1652; und die "Commedias nuevos escogidos de los mejores ingenios de España," 48 Quartbände — Madrid 1652 — 1704) jeder Band zwölf große Dramen enthält, oder genau gezählt 1096 Stücke, und daß außerdem noch mehrere tausend ungedruckter Dramen handschriftlich in der Nationalbibliothek zu Madrid und in einigen großen Privatbibliotheken — darunter besonders hervorzuheben die Bibliothek des Herzogs von Osuña — der allein an 150 Bände gedruckter spanischer und portugiesischer Komödien besitzt — vorhanden sind, so wird einem klar, daß die spanische Dramaturgie die reichste von allen ist; von den verloren gegangenen Werken gar nicht zu reden.

Nur ein Beispiel der außerordentlichen Fruchtbarkeit spanischer Dramendichter — allerdings auch das größte — mag hier angeführt werden.

Shakspeare hat, alles in allem genommen und die Apokryphen eingeschlossen, 47 oder 48 Dramen gedichtet, dazu die zwei Epen, „Venus und Adonis“ und „Lukrezia und Tarquin“ sowie der Band mit etwa 150 Sonetten und das Bändchen, „Der leidenschaftliche Pilger“, welches ihm bald zu, bald abgesprochen wird. Man nennt deshalb Shakspeare, der 52 Jahre alt wurde, einen fruchtbaren Dichter. Was will aber Shakspeares Fruchtbarkeit neben der seines spanischen Zeitgenossen, Lope de Vega, geb. 1562, gest. 1635 bedeuten? Während Lope's Lebenszeit erschienen von ihm in Druck 28 Bände Dramen, deren jeder Band zwölf Stücke enthält, zusammen 336 Stücke, wovon indessen 34 Stücke nicht sein waren, es blieben ihm also 302 Stücke. Schon 1603 hatte er aber, wie aus der Vorrede zu seinem "Peregrino" erhellt 230 "Commedias" geschrieben. 1609 in seinem "Nuevo Arte" ist diese Zahl bereits auf 483 gestiegen; 1618 gibt er dieselbe auf 800, 1619 auf 900, 1624 auf 1070 und 1632 auf 1500 an. Bei seinem Tode (1635) war nach der Angabe seines Testamentsvollstreckers, Montalvan, diese Zahl sogar auf 1800 gekommen, neben 400 Autos oder geistlichen Dramen, die Laos (Lobgesänge) und Entremeses (Zwischenspiele) nicht mitgerechnet. Das umfaßt aber noch keineswegs seine ganzen dichterischen Schöpfungen, wovon ich nur seine Sonette (700 an der Zahl) seine Solliloquios (die Lemcke eines der schönsten Andachtsbücher nennt), seinen religiösen Schäferroman: "Los Pastores de Belen", sein Epos: "La Corona tragica, vida y muerte de Maria Estuarda de Escocia" (Leben und Tod der Maria Stuart, 1626 zu Madrid gedruckt), ein Werk, dem Pabst Urban VIII. gewidmet, das ihm den Doktortitel der Gottesgelehrtheit, das Maltheserkreuz und die Ehrenämter eines Fiskals der apostolischen Kammer, sowie eines Notars der römischen Archive eintrug, und ein komisches Epos: "La Gatomatiqua" (der Katzenkrieg), welches den Kampf zweier Kater um eine Katze besingt (Madrid, 1634) hervorheben will. Welch erstaunliche Fruchtbarkeit! wird man ausrufen. Er selbst schreibt des öftern, daß er viele seiner Dramen in 24 Stunden gedichtet habe. Und dabei sind es nicht bloß flüchtig hingeworfene Sachen, sondern in seinen Werken liegt durchwegs eine staunenswerthe Gedankentiefe, sowie eine ganz besondere Frische, die ihn zu einem der größten Dichter aller Zeiten stempeln. Dennoch ist Lope de Vega nicht der Mann, den ich als den Shakspeare Spaniens im Auge habe. Es ist unzweifelhaft, daß Lope's großer Nachfolger ihn an Geist, dichterischer Erfindungsgabe und Gewandtheit und Kraft weit überragt, etwa so weit, wie Schiller als Dramendichter die besten seiner deutschen Vorgänger überflügelt hat.

Don Pedro Calderon de la Barca Barreda, Gonzalez de Henao, Ruiz de Blasco y Riaño, wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren. Er entstammte väterlichseits einem alten Geschlecht Kastiliens, welches im Range der Hijosdalgo's stand und seinen

Wohnsitz unweit Burgos im Thale Carriedo hatte. Seine Mutter, Doña Ana Maria de Henao y Riaño gehörte ebenfalls einem alten Geschlechte an, das von Henegau eingewandert (daher der Name Henao), den Riaños, Infanzonen von Aragon verwandt wurde. Es ist passend, hier anzufügen, daß das bekannte Portrait Calderons in den Gesichtszügen den unverkennbar niederländischen, bzw. norddeutschen Typus zeigt. Calderon's Vater bekleidete unter Philipp II. und III. ein Amt in der königl. Schatzkammer. Der Sohn empfing seine erste Schulbildung im großen Kollegium der Kompania (dem Jesuitenkollegium) in Madrid, worauf er die Universität zu Salamanca bezog. Sein Genie entwickelte sich sehr früh. Schon in seinem 13. Jahre schrieb er sein erstes Schauspiel: "El carro del cielo" (der Himmelswagen). Neunzehn Jahre alt verließ er die Universität. 1620 und 1621 betheiligte er sich an den poetischen Wettkämpfen, die alljährlich in Madrid stattfanden und errang dabei den Preis, der ihm von den Richtern, unter Vorsitz Lope de Vega's zugesprochen wurde. Seitdem wie auch früher schon wird er des öfteren als dramatischer Dichter erwähnt.

Im Jahre 1625 finden wir ihn als Soldat der königlichen Armee in Italien und bald darauf in Flandern, wo er an der Belagerung der Festung Breda theilnahm, worüber er ein Schauspiel dichtete: "El sitio de Breda" (Die Belagerung von Breda) in welchem eine Lagerszene vorkommt, die lebhaft an Schiller's „Wallensteins Lager" erinnert, obwohl Schiller den Calderon und seine Dramen gar nicht gekannt hat. Im Jahre 1630 war Calderon wieder in Madrid, wohin er, wie Schack angibt, vom König selbst berufen worden war. Schon zwei Jahre später bezeichnet ihn Montalvan als einen berühmten Dichter, aber erst nach Lope de Vega's Tode (1635) scheint er die förmliche Anstellung eines Hofdichters erhalten, dann aber sich Philipp IV. durch sein Talent sehr bald unentbehrlich gemacht zu haben. Der König, welcher selbst Schauspieldichter gewesen sein soll, blieb bis zu seinem Tode dem großen Dichter getreu und überhäufte ihn mit den reichsten Beweisen seiner Gunst. 1637 erhob er ihn zum Ritter des Ordens von St. Jago, als welcher sich der Dichter im Jahre 1640 und zwar gegen den Wunsch des Königs, am Kampf wider die Aufrührer in Katalonien betheiligte.

Im Jahre 1651 trat Calderon in den Priesterstand und nun verlieh ihm der König auch auf diesem Felde Ehren, indem er ihm verschiedene kirchliche Würden und Pfründe gab und 1653 ihm die Kaplanstelle zu Toledo übertrug. Um ihn beständig in seiner Nähe zu halten, erhob er ihn 1663 zu seinem Ehrenkaplan.

Calderon starb am 25. Mai 1681 zu Madrid, ohne nähere Verwandte zu hinterlassen, mit Ausnahme einer Schwester, welche Nonne im Kloster Santa Klara zu Toledo war und den Klosternamen Dorothea trug. Sein geistlicher Stand hinderte ihn nicht, ebensowenig wie Lope, der, nachdem er

dreimal verheirathet gewesen, auch Priester wurde, seine Thätigkeit der Bühne zu widmen. Wir wissen, daß Lope's größte dichterische Thätigkeit sich erst dann entfaltete, als er Priester geworden war. Bei Calderon beschränkte sich diese Thätigkeit vorwiegend auf das geistliche Drama, obwohl auch einige seiner besten Lustspiele und seiner feurigsten Liebesdramen aus dieser Zeit stammen. Sieben und dreißig Jahre lang lieferte er die Auto's zu den Fronleichnamsfesten Madrid's, und auch von den Domkirchen zu Toledo, Granada und Sevilla ist er mit der Abfassung dieser Dichtungen des öftern betraut worden.

Bevor ich über die Werke und den Werth Calderon's als Schauspieldichter rede, muß ich zuerst das Feld schildern, auf dem seine Blumen der Poesie gewachsen sind. Nur auf einem günstigen Boden gedeihen kostbare Früchte. Für das Schauspiel aber bot Spanien diesen durchaus günstigen Boden in größerem Maße, als irgend ein anderes Land Europa's. Hier hat sich das Schauspiel unvermittelter aus den Mysterienspielen der Kirche entwickelt, als in der übrigen Christenheit, ja, diese Mysterien, welche anderswo beim Aufschießen des weltlichen Dramas absterben, lebten in Spanien neben den profanen Schauspielen ungehindert fort und entwickelten gerade in deren Glanzzeit sich gleichfalls zur höchsten Blüte, in den so beliebten Autos.

Alle diese Dramen, die geistlichen wie die weltlichen, wurden von professionellen Schauspielern aufgeführt, welche ganz Spanien, später auch Italien und Frankreich, und zu Karl's II. Zeit sogar England, bereisten und ihre veritabelen Tespiskarren überall hin mit sich führten. Diese Wagen waren so gebaut, daß sie sowohl als Reise- und Transportmittel, wie auch zu der Herstellung der Bühne verwendet wurden. Man stellte sie auf den Marktplätzen neben einander, errichtete ein Brettergerüst mit Vorhang und Kulissen darüber und das Theater war fertig. Calderon hat sogar ein großes Drama geschrieben: „Die drei größten Wunder", welches auf drei nebeneinanderstehenden Bühnen gespielt wird. Zwei Bühnen nebeneinander kommen bei ihm und Lope öfters vor, zwei Bühnen hintereinander, die entferntere etwas mehr erhöht als die vordere, war die Regel, um den häufigen Szenenwechsel rascher zu vermitteln. Bei den Fronleichnamsprozessionen, wo bekanntlich die feierlichen Andachten an vier buntgeschmückten Stationen nach den vier Windrichtungen stattfinden, folgte die Bühne der Prozession. Nach ertheiltem Segen wurde an jeder der Stationen ein Akt des Auto's aufgeführt, beginnend bei der ersten Station mit einem Loas oder Vorspiel, welches dann bei den nächsten Stationen durch die drei Akte, worin die Autos gewöhnlich eingetheilt waren, gefolgt wurde.

Alle diese Aufführungen, auch die weltlichen Dramen und Komödien, wurden am hellen Tage aufgeführt. Zuweilen fanden zwei Vorstellungen an einem Tage statt, die eine Vormittags, die andere Nachmittags. Nach

Schluß der Vormittagsvorstellung pflegte der Direktor den Anwesenden mitzutheilen, sie möchten sich mit dem Mittagsmahl beeilen, da am Nachmittag noch ein ebenso ergötzliches Stück zur Aufführung kommen werde.

Während aber in Deutschland, den Niederlanden und dem prüden England im sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts nur Männer als Darsteller auftraten, die auch die Frauenrollen spielten, waren in Spanien schon zu Lope de Rueda's Zeit (Anfang des 16. Jahrhunderts) auch Schauspielerinnen an der Bühne thätig. Daher sind auch wohl die Frauenrollen in den spanischen Dramen jener Zeit durchwegs zarter gehalten, als wir sie in den Stücken der deutschen Komödiendichter, z. B. Hans Sachs', Rosenplüt's, Jakob Ayrer's, Heinrich Julius von Braunschweig's — selbst die religiösen Dramen Rebhun's — ebenso in den der meisten niederländischen und englischen Dramatiker (Shakspeare immer ausgenommen) antreffen, die stark von gemeinen Unfläthereien strotzen.

Cascales in seinen "Tablas Poeticas" (1615) bringt eine Abhandlung, eine sog. discurso über 91 "de los Comediantes y Autores de las Comedias", worin er unter den berühmten Schauspielerinnen die folgenden mugeres (Damen) nennt: Ana de Velasco, Mariane Paez, Mariane Vaca, Geronima de Salzeda (die bereits gestorben war), Juana de Vilalva, Mariflores (Maria Flores), Micaela de Lujan, Ana Muñoz, Jusepa Vaca (durch ihre Schönheit wie ihre Talente ausgezeichnet), Geronima de Burgos, Polonia Perez, Maria de los Angeles, Maria de Morales und "sin otras que por brevedad no pongo" (d. h. und viele andere die zu nennen der Raum zu klein ist).

In Lope de Vega's Jugendzeit (im 16. Jahrhundert) waren die Schauspielerinnen Amaryllis und die „göttliche Antandra" hochberühmt. Eines gleichen Rufes genoß die wegen ihres Talents, ihrer Schönheit und Tugend hoch gefeierte Maria (oder Damiana) Riquelme, von welcher Caramel (1624) sagt: „Um diese Zeit bewunderte man auf den Theatern die schöne Riquelme, welche eine so starke Einbildungskraft besaß, daß sie zum Erstaunen Aller bei der Darstellung die Gesichtsfarbe veränderte und bald, wenn die Rolle freudige Empfindungen brachte, in allen ihren Zügen verklärt schien, bald bei einem traurigen Ereigniß leichenblaß wurde; in diesen Uebergängen von einem Affekt zum andern war sie so einzig, daß keiner sie darin nachzuahmen vermochte."

Franziska Baltasara spielte mit Erfolg Rollen von Frauen, welche in Männerkleidung aufzutreten hatten, und galt darin für unübertrefflich. Sie war mit dem Gracioso (Komiker) Miguel Ruiz verheirathet und galt als eine der schönsten Zierden der spanischen Bühne. Auf den Höhenpunkt ihres Ruhmes angelangt zog sie sich plötzlich von dem Schauplatz ihrer Triumphe zurück und lebte in einer Einsiedelei den Rest ihrer Tage in frommen Betrachtungen und strenger Buße, daß sie in den Ruf der Heilig-

keit kam. Ein Schriftsteller jener Zeit erzählt, bei ihrem Tod hätten die Glocken von selbst geläutet und bei ihrem Begräbniß seien noch verschiedene andere Wunder geschehen. Ihr Leben ist von drei spanischen Dichtern dramatisch bearbeitet worden: von Luis Velez de Guevra († 1646), gedruckt als erstes Stück im ersten Band der "Comedias nuevos" — von Antonio Coelio und von Francesco de Rojas; und es wird gesagt, das Guevra'sche Drama soll noch gegenwärtig ein Favoritstück der spanischen Bühne sein, so daß die berühmte Schauspielerin noch heute als "La Baltasara" auf den Brettern in Spanien fortlebt, gewiß ein schönes und in der That symbolisches Denkmal für eine Schauspielerin. — Eine andere gefeierte Aktrize des sechzehnten Jahrhunderts war Angela Dido, welche ihren Namen von der hohen Vortrefflichkeit führte, mit welcher sie die Partie der Königin von Karthago in dem Trauerspiel des Guillen de Castro spielte.

Daß die männlichen Schauspieler jener Zeit mit den weiblichen Kräften der Bühne wetteiferten und ihnen nicht nachstanden, wird überall bestätigt, und ich will deshalb, um Zeit zu sparen, hier nicht näher darauf eingehen. — So waren denn zur Zeit als Calderon auftrat das spanische Theater und dessen Schauspielerkräfte auf dem Gipfel der Größe, und das erklärt, warum Spanien so viele und so große Dramendichter erzeugen konnte. Wo kein Theater ist, gibt es auch keine Schauspieldichter und ohne Dramendichter kein Theater. Beide Zweige müssen immer Hand in Hand mit einander gehen, und der Verfall, bzw. die Verwilderung des einen hat auch den Niedergang und die Verrohung des andern im Gefolge.

Die spanischen Dramendichter jener Zeit schrieben ihre Komödien nur für die Aufführungen. Buchdramen zum Lesen, die keine Aufführungen erlebten, gab es nicht. Calderon hatte sogar nicht die Absicht, sie überhaupt drucken zu lassen und Goethe sagt darüber in seinen Gesprächen mit Eckermann: „Seine Stücke sind durchaus brettergerecht, es ist in ihnen kein Zug, der nicht für die beabsichtigte Wirkung kalkulirt wäre. Calderon ist dasjenige Genie, das zugleich den größten Verstand hatte." —

Gleichwohl waren während Calderons Lebenszeit, veranlaßt durch buchhändlerische Spekulationen, viele seiner Komödien, nicht selten verstümmelt und verdorben, im Druck erschienen. Dieses veranlaßte im Jahre 1680 einen Bewunderer des greisen Dichters, den Herzog von Veragua, einen direkten Nachkommen des Kolumbus, Calderon um ein Verzeichniß aller von ihm verfaßten Dramen und um die Herausgabe derselben, insbesondere der Autos, zu bitten — von denen dieser im Jahre 1676 einen Band veröffentlicht hatte — , indem er ihm zugleich für diesen Zweck sein Vermögen zur Disposition stellte. Die Antwort des achtzigjährigen Dichters, die zugleich eine Karakterisirung der damaligen Zeitverhältnisse bildet, lautet, nach der Malsburg'schen Uebersetzung, wie folgt:

„Verehrtester Herr! Wohl bedurfte es des hohen Glücks, im Gedächtniß Eurer Exzellenz zu leben, um mich für die Peinlichkeit zu trösten, in die ich mich in Folge eines leichten, durch Alter und Kränklichkeit schwer gemachten Falles befinde. Ich war dadurch auf einer Seite ganz gelähmt, und um E. E. nicht durch fremde Hand zu schreiben, verschob ich es bis jetzt, wo ich, einigermaßen hergestellt, mich im Stande fühle, die Feder zu ergreifen. Doch habe ich darum die Zeit nicht verloren, E. E. meinen Gehorsam zu beweisen, indem dieser Aufschub mir gedient hat, auf Erfüllung dessen, was Sie mir befahlen und dessen, weshalb Sie mich geschmält haben, in gehöriger Ordnung Bedacht zu nehmen. . . . . .

„Ich, gnädiger Herr, fühle mich beleidigt durch die mannigfaltigen Kränkungen, welche mir die Buchhändler und Buchdrucker zugefügt haben. Nicht zufrieden, meine schlecht ausgefeilten, fehlerhaften Werke, ohne meinen Willen an's Licht zu ziehen, bürden sie mir auch noch fremde auf, als wenn ich an meinen eigenen Irrthümern nicht genug hätte, und selbst diese geben sie schlecht abgeschrieben, schlecht korrigirt, mangelhaft und unvollständig, so daß ich E. E. versichern kann, daß ich meine Schauspiele, wie wohl sie mir nach ihren Titeln bekannt sind, dem Kontext nach nicht wieder erkenne. Einige von ihnen, welche mir zufällig zu Gesicht gekommen sind, waren, ich gestehe es, mein; doch ich läugne, daß sie es noch sind, so sich selbst unähnlich haben sie die gestohlenen Abschriften einiger kleinen Diebe gemacht, die vom Verkauf derselben leben, weil es Andere gibt, die sich von ihrem Ankauf nähren, ohne daß sich diesem Schaden Einhalt thun ließe, wegen des geringen Werthes, den Diejenigen auf diese Gattung Diebstahl legen, welche, von der Ungerechtigkeit desselben in Kenntniß gesetzt, dafür halten, daß die Poesie mehr ein Fehler dessen sei, der sie ausübt, als ein Vergehen dessen begründe, der sie in üblen Ruf bringt. Diese Keckheit und die wenige Beachtung, deren die Herren Spezialrichter der Druckereien und Buchhandlungen meine verschiedentlich geführten Klagen gewürdigt, haben mir einen solchen Widerwillen beigebracht, daß ich kein anderes Mittel finde, als mich auf ihre Seite zu stellen und gleichfalls Geringschätzung für mich selbst zu tragen. In dieser Gesinnung dachte ich mich zu erhalten, als das unverhoffte Glück, daß E. E. sich meiner erinneren, mich dergestalt belebte, daß ich unter Ihrem Schutz den Druck der Autos fortsetzen will, denn diese sind das Einzige, was ich anzusammeln bemüht gewesen bin, damit sie nicht das widrige Schicksal der Schauspiele erfahren möchten. Ich war bei einer so geheiligten Materie in Sorgen, denn ein Versehen, sei es der Feder oder des Druckers, kann den Sinn einer Stelle der Gefahr der Mißbilligung aussetzen. So übersende ich denn E. E. ein Verzeichniß der Autos, die ich in meiner Gewalt habe und füge die Uebersicht der Schauspiele hinzu, die sowohl in verschiedenen Büchern zerstreut sind, als bisher unverletzt im Dunkel aufbewahrt wurden, damit Sie über das Eine und das Andere

verfügen. In Ihrem Namen werde ich die Herausgabe der Autos fortsetzen, sobald ich wieder hergestellt bin, wovon ich E. E. benachrichtigen werde, indem ich mir das freigebige Anerbieten bis zum Augenblick, wo ich davon Gebrauch machen müßte, aufbehalte. Der Herr bewahre Ihr Leben mit allen Glücksgütern und Ehren, deren Sie würdig sind und die ich Ihnen wünsche.

„Madrid den 24. Julius 1680.
E. E. ergebenster Kapellan,
Don Pedro Calderon de la Barca."

Das Vorhaben des Dichters konnte jedoch nicht von ihm selber in Ausführung gebracht werden, da er bereits vor dem weiteren Druck seiner Autos starb. Das Verzeichniß aber, welches er dem Briefe beifügte, gab den Anhaltspunkt für die Bestimmung der ihm zugehörigen Dramen, 111 an der Zahl, denen später noch 10 andere Comedias, die ganz bestimmt sein waren, hinzugefügt werden konnten, also zusammen 121 Dramen. Manche dieser Stücke wird er wohl auch selbst gesammelt haben, die dann in die Hände seines Biographen, Vera Tassis, übergingen, der 1682, also unmittelbar nach des Dichters Tode, mit der Herausgabe der Komödien begann und bis 1691 neun Bände, zusammen 108 Stücke enthaltend, an's Licht brachte; ein zehnter Band, der die noch übrigen dreizehn oder vierzehn Stücke liefern sollte, ist niemals erschienen. 1760 – 63 erschien eine von D. Juan Fernandez veranstaltete Gesammtausgabe der Komödien zu Madrid in 11 Bänden, 131 Stücke enthaltend, wovon aber einige nicht mit Sicherheit als dem Dichter angehörig bezeichnet wurden. Die erste kritische Ausgabe fällt Deutschland zu, indem J. J. Keil in Leipzig 1827 – 1830 eine solche in vier Bänden veranstaltete. Die sorgfältigste und beste ist indessen die von einem andern deutschen Gelehrten, D. Eugen Hartzenbusch, für die Sammlung Ribadeneira besorgte Ausgabe, welche 1848 – 1850 in vier Bänden zu Madrid im Druck erschien. Sie enthält zusammen 122 Stücke.

Von den Autos gab Calderon in dem gedachten Verzeichniß 70 an, wovon eine erste Ausgabe zu Madrid 1716 in sechs Bänden erschien, eine zweite von Apontes veranstaltete Ausgabe erschien ebendaselbst 1759 – 1760 in sechs Bänden. Deutsche Uebersetzungen gibt es von den Dramen 61, also die Hälfte, von den Autos hat Franz Lorinser eine vollständig übersetzte Ausgabe, zusammen 73 Stücke in 18 Bändchen, Regensburg 1887, im Druck erscheinen lassen, wobei aber die Komödien „Falerinas Garten" und „Das Leben ein Traum", sowie eine Calderon'sche Bearbeitung von Guarini's „Pastor fido" mit hinzugezogen wurden.

Die ganze Zahl der Calderon'schen Spiele beträgt demnach 192, bzw. 195, wozu noch 100 Saynetes (kurze Zwischenspiele, oder einaktige Possen) und 120 Laos (Lobgedichte, eine Art Prologe, womit die spanischen Schauspiele gewöhnlich eröffnet wurden) hinzugezählt werden müssen;

aber fast alle seine Saynetes und Laos sind verloren gegangen. Klassifizirt sind die von Vera Taffis herausgegebenen 108 Comedias (Weltlichen Bühnenstücke) von Engelbert Günthner in folgende acht Gruppen:

1. Religiöse Dramen (Comedias de santos y Comedias divinas), 13.
2. Symbolische Dramen, 4.
3. Mythologische Dramen, 17.
4. Ritterschauspiele, 7.
5. Lustspiele (Comedias de capa y espada), 27.
6. Heroische und romantische Dramen, 17.
7. Dramen aus der nichtspanischen Geschichte, 13.
8. Dramen aus der spanischen Geschichte und Sage, 10.

Die Autos oder geistlichen Festspiele zerfallen nach Lorinser in fünf Gruppen:

1. Mythologische Autos, 9.
2. Stoffe aus dem alten Testament, 13.
3. Stoffe aus dem neuen Testament, 14.
4. Stoffe aus der Legende, Kirchen- und Profangeschichte, 18.
5. Stoffe aus Natur- und Menschenleben, 19.

Auf den Inhalt aller dieser Dramen, mit Beleuchtung ihrer Schönheiten, einzeln einzugehen, würde ein Dutzend Vorlesungen bedingen, ohne daß dem Gegenstand damit vollständig und nach seinem vielseitigen Werth Genüge geleistet werden könnte. Wie jedes einzelne Stück Shakspeare's zur ganzen Würdigung desselben eine eigene Abhandlung nöthig hat, so bedingen auch Calderon's Dramen ein eben so intensives Studium. Goethe, in seinen Gesprächen mit Eckermann, verbindet die beiden großen Meister fast immer miteinander und stellt sie auf eine Stufe. „Shakspeare", sagt er einmal, „gibt uns in silbernen Schalen goldene Aepfel. Wir bekommen nun wohl durch das Studium seiner Stücke die silberne Schale, allein wir haben nur Kartoffeln hineinzuthun, das ist das Schlimme. Man kann über Shakspeare gar nicht reden, es ist alles unzulänglich. Ich habe in meinem „Wilhelm Meister" an ihm herumgetupft; allein das will nicht viel heißen. Er ist kein Theaterdichter, an die Bühne hat er nie gedacht, sie war seinem großen Geist viel zu enge, ja, selbst die ganze sichtbare Welt war ihm zu enge. Er ist zu reich und zu gewaltig. Eine produktive Natur darf alle Jahr nur ein Stück von ihm lesen, wenn sie nicht zu Grunde gehen will. Ich that wohl, daß ich durch meinen „Götz von Berlichingen" und „Egmont" ihn mir vom Halse schaffte, und Byron that sehr wohl, daß er vor ihm nicht zu großen Respekt hatte und seinen eigenen Weg ging. Wie viele treffliche

Deutsche sind nicht an ihm zu Grunde gegangen, an ihm und Calderon!"

Und bei einer andern Gelegenheit sagte Goethe: „Es kommt immer darauf an, daß derjenige, von dem wir lernen wollen, unserer Natur gemäß sei. So hat z. B. Calderon, so groß er ist und so sehr ich ihn bewundere, auf mich gar keinen Einfluß gehabt, weder im Guten noch im Schlimmen. Schillern aber wäre er gefährlich gewesen, er wäre an ihm irre geworden, und es ist daher ein Glück, daß Calderon erst nach seinem (Schillers) Tode in Deutschland in allgemeine Aufnahme gekommen. Calderon ist unendlich groß im Technischen; Schiller dagegen tüchtiger, ernster und größer im Wollen, und es wäre Schade gewesen, von solchen Tugenden vielleicht etwas einzubüßen, ohne doch die Größe Calderons in anderer Hinsicht zu erreichen." Und wieder ein andermal: „Shakspeare und Calderon sind der Art, daß man über sie nicht Gutes genug sagen kann."

Goethe war es auch, der zuerst in Deutschland Calderon'sche Dramen auf die Bühne brachte, in Weimar, im Jahre 1811. Schlegel hatte gerade in seinem Buch: „Spanisches Theater," die ersten Uebersetzungen Calderon'scher Stücke veröffentlicht: „Ueber allem Zauber Liebe", „Blume und Schärpe", „Der standhafte Prinz", „Die Andacht am Kreuz" und „Die Brücke von Mantabile". Goethe wählte als erstes Stück das Auto Calderon's „Der standhafte Prinz". Die Wahl Goethe's war eine des Altmeisters würdige, denn der standhafte Prinz ist ein erhabenes Stück, das vor keinem der Shakspeare'schen an Schönheit zurücksteht. Den Umriß des Dramas schildert der große Aesthetiker von Schack wie folgt:

"El principe constante. Die geschichtliche Begebenheit, welche hier benutzt ist, findet sich nach den Quellen erzählt in der kleinen vortrefflichen Schrift: „Leben des standhaften Prinzen, nach der Chronik seines Geheimschreibers Joam Alvares und anderen Nachrichten", Berlin 1827. Eine Durchsicht dieses Werkes zeigt, daß Calderon in den Hauptpunkten seiner Dichtung die Geschichte befolgt und nur einiges Beiwerk, dem Geist des Ganzen angemessen, hinzugefügt hat. — Suchen wir die Handlung in ihren Hauptpunkten darzulegen! Der portugiesische Infant Fernando, Großmeister des Ordens von Avis, landet mit seinem Bruder Enrique und einer Armee an der Afrikanischen Küste. Eine Prophezeihung, dieser Zug werde Unheil über Portugal bringen, und andere böse Vorzeichen haben das Heer mit bangen Ahnungen erfüllt; aber Fernando zeigt sogleich seine hohe, ganz von Gottvertrauen erfüllte Seele, ordnet die Seinen zum Kampf gegen die Ungläubigen und nimmt den feindlichen Feldherrn Muley gefangen. In dem Benehmen gegen den Gefangenen, den er, da dessen Roß getödtet ist, zu sich auf das seine nimmt, bekundet er sein Zartgefühl und seinen ächt ritterlichen Sinn.

„Muley wird hierdurch ermuthigt, ihm sein Herz auszuschütten und zu erzählen, er liebe die Tochter des Königs von Marocco, die schöne Phönir,

und fürchte nun, diese möge während seiner Gefangenschaft von ihrem Vater gezwungen werden, ihre Hand einem Andern zu reichen. Fernando schenkt seinem Gegner, als er dessen Bericht vernommen, sogleich die Freiheit, und dieser sprengt, dem großmüthigen Feinde Dank sagend, freudig davon; eine herrliche Szene, ganz im Geiste jenes romantischen Ritterthums ausgeführt, welches in den „Bürgerkriegen von Granada" geschildert wird. Sogar in den Worten spürt man einen Hauch der Maurischen Romanzen. Die Ungläubigen ziehen nun mit vermehrten Streitkräften heran, und das christliche Heer wird gänzlich besiegt. Fernando muß sich, nachdem er tapfer gekämpft, ergeben und wird als Geißel nach Fez geschleppt, indem der König erklärt, ihn nur gegen die Rückgabe von Ceuta freilassen zu wollen und den Enrique nach Portugal sendet, um deshalb zu unterhandeln. Fernando erklärt sogleich, daß er um diesen Preis nicht befreit sein wolle, und schärft seinem Bruder noch beim Abschiede ein, nicht zu vergessen, was ihm als Christen gezieme. Nun beginnt für den Gefangenen eine Reihe von Prüfungen, doch wird er im Anfang vom König noch mit Achtung behandelt. Der durch Dankbarkeit ihm verbundene Muley, dessen Liebe zur Prinzessin Phönix noch weiter in die Handlung verflochten ist, versucht Alles zu seiner Befreiung, aber vergebens. Da endlich langt die Botschaft an, der König Eduard von Portugal habe auf seinem Todtenbette befohlen, sogleich Ceuta zu übergeben, um den Infanten aus der Haft zu retten. Enrique überbringt die darüber ausgestellte Vollmacht. Aber Fernando, statt Freude über seine Befreiung zu empfinden, spricht sich in einer feurigen, vom Schwunge der höchsten Begeisterung getragenen Rede dahin aus, daß er lieber in schmachvoller Gefangenschaft sterbe, als die Uebergabe einer christlichen Stadt an die Ungläubigen dulden werde. Der hochherzige Prinz zerreißt die Vollmacht. Der König von Fez aber geht nun zur äußersten Strenge über und befiehlt, daß Fernando mit Ketten beladen werde und, gleich dem geringen Sklaven, die schwersten Arbeiten verrichten solle.

Im Folgenden strahlt die Seelengröße des Dulders, der ohne Murren die schwersten Leiden erträgt, im reinsten Glanze. Von unvergleichlicher Schönheit ist die Szene, wo er, in den königlichen Gärten Sklavendienste verrichtend, der Prinzessin Phönix Blumen bringen muß und beide in einem Zwiegespräch voll zarter Schwärmerei unter dem Symbol der Sterne und Blumen die Unendlichkeit mit der Flüssigkeit der Erscheinungswelt kontrastiren; eine Szene, die, wie Joseph Schulze sagt, „uns von der Scholle losreißt, indem sie allem Irdischen einen Todtenkranz windet und uns von dem weiten gräberreichen Kirchhof der Erde auf die unvergängliche Heimath der Seelen hinweist."

Unter den gehäuften Leiden bricht endlich die Seele des Prinzen zusammen. Wir sehen ihn auf der untersten Stufe der Erniedrigung. Majestät und selbst Geisteshoheit scheinen erloschen zu sein, aber die Standhaf-

tigkeit dauert fort. Der Dichter scheut in der Ausmalung von Fernandos Elend selbst das Widrige und Gräßliche nicht, aber gerade indem er auf diese Art das Bild gesunkener Herrlichkeit in den stärksten Farben ausmalt, zeigt er sich als ächten Künstler. Der König kommt durch die Straße, wo Fernando liegt und die Vorübergehenden anbettelt. Der Tyrann selbst kann sich des Mitleids nicht erwehren, als er das Opfer seiner Mißhandlungen in diesem Zustande erblickt, als der Infant sogar seine königliche Herkunft vergessen zu haben scheint und auf den Anruf nicht hört. Plötzlich aber leuchtet die Seele des Prinzen noch einmal in ihrer ganzen Reinheit und Herrlichkeit empor; sein Geist hat die Bande der Sterblichkeit schon halb abgestreift und der Tod legt Worte von zermalmender Kraft auf seine Zunge, Worte, die, wie aus dem Reich der Ewigkeit erschallend, die ewige Wahrheit verkünden. „Wie", sagt Schulze, „sollen wir Ausdrücke finden, um den Dichter genugsam zu preisen, der es verstanden hat, die innere Göttlichkeit seines Helden gerade aus der tiefsten Schmach am hellsten emporglänzen zu lassen, so daß das Sternbild dieses himmlischen Menschen in der düstersten Nacht am hellsten strahlt!" „Diese Szene", sagt Schack, „gehört zu dem Höchsten was die Poesie je erreicht hat; denn sie zeigt, was nie in irgend ähnlicher Weise dargestellt worden, die geistige und sittliche Größe, wie alle irdische vor ihr zu Staub wird; sie enthüllt in der höchsten Erhebung des menschlichen Geistes die Offenbarung des göttlichen."

Nachdem Fernando sich noch einmal in der ganzen Größe eines gottgeweihten Ritters aufrichtet, fühlt er seine irdische Natur zusammenbrechen; er kann das Brod, das ihm einer seiner Leidensgefährten reicht, nicht mehr über seine Lippen bringen und wird hinweggetragen, nachdem er noch zuvor den Wunsch ausgesprochen, in seinem Ordenskleide begraben zu werden. Als ein portugiesisches Heer vor den Mauern von Fez anlangt, um den Infanten zu befreien, hat dieser das Irdische schon überwunden. Die Schranken der Endlichkeit brechen zusammen, aber das Ewige bleibt unbesiegt. Fernando erhebt sich, ein verklärter Geist, aus dem Grabe, erscheint den christlichen Streitern, eine Fackel in der Hand tragend, und führt sie zum Siege. Eine Geistererscheinung von gleich erhabener Wirkung ist nie auf der Bühne gesehen worden; und so umleuchtet dieser herrliche Schluß die ganze wunderbare Tragödie wie mit einem Heiligenschein, daß sie für alle Zeiten als das Höchste dastehe, was die christliche Poesie erreicht hat. Wenn irgend ein Werk würdig ist, im innersten Heiligthum der Kunst aufbewahrt zu werden, so ist es der standhafte Prinz; denn die Dichtkunst hat hier alle ihre Reize in überschwänglicher Fülle ausgeschüttet und alle ihre Kräfte vereinigt, um ein Meisterstück von einziger und unerreichbarer Vollendung hervorzubringen; zugleich aber schweben die Andacht und der Glaube wie ein feierlicher Orgelklang über dem Ganzen und geben ihm eine göttliche Weihe, in welcher das Erdenheim die höchste Verklärung feiert und Leid und

Klage sich, gleich der Hymne auf der Lippe des sterbenden Märtyrers, in anbetendem Jubel auflöst."

Soweit das Urtheil des Kunstästhetikers Schack, dem doch gewiß Niemand den religiösen Enthusiasmus zu - und die Freisinnigkeit absprechen wird. Das Drama Calderons ist in seiner erschütternden Wirkung ein durchaus vollwichtiges Gegenstück zu Shakspeare's „König Lear", dem es an Schönheit, Gedankentiefe und Kraft in nichts nachsteht. „Welch eine Dichtung!" schreibt Karl Immermann. „Man wird nicht müde, sie zu betrachten und zu bewundern! In diesem einzigen Werk hat sich der große katholische Dichter in eine Sphäre geschwungen, wohin der Brite mit seiner unermeßlichen Kraft doch nicht reicht. Denn nicht um das Geschick einer großen Natur durch Schuld und Leidenschaft handelt er sich darin, sondern um das Höchste, was es überhaupt gibt, um die Läuterung eines reinen Menschen in das Reinste, in die Seligkeit. Diese Aufgabe ist nur einmal gelungen, und weder vor noch nach Calderon hat sich auch nur von fern eine Produktion dieser Tragödie annähern können."

Bei der Aufführung in Weimar, über welche die bereits von mir erwähnte Denkschrift Schulze's im Druck erschien, worin der damals anerkannte erste Bühnenkritiker das Drama an die Seite von Dante's „Göttliche Komödie" stellt, spielte Pius Alexander Wolff, der Dichter der „Preziosa", die Rolle des Don Fernando, wie es in der Denkschrift heißt, mit bewunderungswürdiger Vollendung. Goethe selbst, der sonst kühle Olympier, brach bei der Vorstellung in Thränen aus. Er ließ denn auch noch andere Calderon'sche Dramen, aus den verschiedenen Gebieten seiner Kunst, damals in Weimar aufführen.

Der standhafte Prinz ist indessen bei weitem nicht das beliebteste Auto des großen Dichters, als welches vielleicht durch allgemeine Zustimmung „La vida es sueño" (Das Leben ein Traum) gilt. Meine Zeit erlaubt es jedoch nicht, länger bei den geistlichen Dramen zu verweilen, und nur noch das Urtheil des freigeistigen Philosophen Karl Rosenkranz über dieselben mag hier Platz finden: „In den geistlichen Dramen Calderon's," schreibt er, „herrscht die größte Mannigfaltigkeit, und in ihnen hat der Dichter sein Innerstes erschlossen. Alles was groß ist im Katholizismus ist hier in der glänzendsten Gestalt, im Zauber einer überschwänglich reichen Phantasie, in der Würde der edelsten Gesinnung versammelt. Der Glaube, als die unzweifelhafte Gewißheit von Gott, hat hier alles in sich aufgezehrt, was seinem Interesse, sich zu erhalten, nicht gemäß ist, und so liegt auf diesen Dichtungen ein duftiger Schimmer des Wunderbaren, in das hinüber die Welt sich wie in eine jenseitige selige Ferne verflüchtigt."

Habe ich im standhaften Prinzen das erste der Calderon'schen Dramen, die in Deutschland in deutscher Sprache zur Aufführung gelangten, geschildert, so mag auch das letzte, erst unlängst von Adolf Wilbrandt auf

die Bühne gebrachte Trauerspiel Calderons: "El Alcalde de Zalamea" (Der Richter von Zalamea) einer näheren Besprechung unterzogen werden. Dieses Stück ist ebenfalls auf historischer Grundlage, aber aus der Profangeschichte, aufgebaut und gehört nicht zu den Autos.

Pedro Crespo, ein reicher Bauer im Estremadurischen Flecken Zalamea, hat eine Tochter von seltener Schönheit. Bei der Ankunft eines unter dem Oberbefehl des Lope de Figueroa stehenden und nach Portugal bestimmten Trupps Soldaten, gebraucht Crespo die Vorsicht, die reizende Isabella in einem entlegenen Gemach verborgen zu halten; aber einer der Offiziere, der Hauptmann Alvaro de Atayde, weiß es dessen ungeachtet dahin zu bringen, daß er sie erblickt und eilt, um ihre Gunst sich zu bewerben. Die Jungfrau weist ihn zurück, der Hauptmann aber läßt sich nicht abschrecken. Er versucht, in Isabellens Gemach zu dringen und bringt ihr zu diesem Zweck eine Serenade, worüber Crespo und Isabellen's Bruder in starke Unruhe versetzt werden. Die Dreistigkeit des Hauptmanns steigert sich indessen und es bricht zwischen Crespo und den Bauern des Ortes einerseits und den Soldaten anderseits ein förmlicher Tumult aus, worauf Lope de Figueroa es für das Beste hält, die Truppen sofort abmarschieren zu lassen. Er nimmt von seinem Wirth, Crespo, mit dem er Freundschaft geschlossen hat, herzlichen Abschied, hinterläßt Isabellen zum Andenken ein diamantbesetztes Kreuz und nimmt den Sohn Crespo's, der Neigung für den Soldatenstand fühlt, unter seinem Schutze mit sich. Schon haben die Truppen das Dorf verlassen. Isabella, froh, aus der Haft erlöst zu sein, ergeht sich in der Abendkühle vor ihrem Hause, als plötzlich Alvaro, der seine Leidenschaft um jeden Preis befriedigen will und deshalb zurückgeschlichen war, sie mit einer Schaar Soldaten überfällt und in ein nahes Gehölz fortschleppt. Crespo, der auf ihr Angstgeschrei herbeieilt, sucht umsonst sie zu befreien. Alvaro's Helfershelfer ergreifen ihn und binden ihn an einen Baum, von dem er sich vergebens loszumachen sucht. Sein Sohn, eben im Begriff, den Truppen zu folgen, eilt den Räubern gleichfalls nach. Als er sie gegen Tagesanbruch erreicht, ist es zu spät, um die Ehre der unschuldigen Schwester zu retten und kann nur noch daran denken, sie zu rächen. Während er wüthend auf den Hauptmann losstürzt und ihn mit einem Schwerdtstoß durchbohrt, entflieht Isabella den Armen ihres Entehrers. Der Zufall führt sie an die Stelle, wo ihr Vater angebunden war. Hier entspinnt sich eine eben so kühne als originelle Szene, die ihrer Anlage gemäß auf die tiefste Erschütterung berechnet ist. Crespo sucht sie mit angemessenen Worten zu trösten: „Steh auf, steh auf meine Isabella!" sagt er. „Wenn der Himmel uns diese Prüfung nicht hätte auferlegen wollen, wozu hätte er uns die Kraft gegeben, sie zu ertragen? In solcher Lage müssen wir unsern Muth erproben. Laß uns nach Hause gehen und lieber an deinen Bruder denken! Durch seinen Angriff auf den Hauptmann hat er sich einer großen Gefahr

ausgesetzt, welcher wir ihn zu entreißen suchen müssen." — In diesem Augenblick erscheint eine Deputation der Bewohner Zalameas, um Crespo anzukündigen, daß er zu ihrem Alkalden erwählt worden sei. Zugleich melden sie ihm, König Philipp werde noch denselben Tag in Zalamea eintreffen, und der Hauptmann Alvaro sei verwundet in den Ort zurückgebracht worden.

Crespo eilt nun, das ihm übertragene neue Amt anzutreten, und seine erste richterliche Handlung ist, daß er die Verhaftung des Hauptmanns Alvaro anordnet, dessen Verwundung sich als nicht gefährlich erwiesen hat. Alvaro protestirt gegen Anwendung des bürgerlichen Gerichts bei einem Offizier. Crespo aber befiehlt allen Anwesenden abzutreten, indem er mit dem Hauptmann allein reden wolle. Hier entwickelt sich eine in der That bewunderungswürdige Szene. Der Alkalde stellt dem Schänder seiner Tochter die Ruchlosigkeit seines Benehmens vor, durch das er Schmach über eine seit Jahrhunderten makellose Familie gebracht habe. Er sucht ihm begreiflich zu machen, wie er nach göttlichen und menschlichen Gesetzen gebunden sei, Isabellen die geraubte Ehre zurück zu geben, und dies könne nicht anders geschehen, als indem er ihr die Hand reiche und sie zu seiner Gattin mache. Crespo bietet ihm an, sein ganzes Vermögen und alle seine Besitzungen seiner Tochter als Mitgift abzutreten und er beugt zuletzt ein Knie vor Alvaro, ihn bei allen Heiligen des Himmels beschwörend, die gerechte Forderung nicht zu verweigern. Aber der fühllose Hauptmann weist mit kaltem Hohngelächter das „verrückte Begehren des einfältigen Graukopfs" zurück.

Nun richtet sich Crespo plötzlich auf, den Alkaldenstab erhebend und befiehlt den herzugerufenen Bauern, den Frevler in's Gefängniß zu werfen. Alvaro sträubt sich, wird aber überwältigt. Bevor der Gefangene abgeführt wird, schreitet Crespo zur Untersuchung, verhört die mitverhafteten Soldaten, bringt sie zum Geständniß der Schandthat und zwingt seine Tochter, selbst Zeugniß über den an ihr geübten Frevel abzulegen. Nachdem dies geschehen, verhaftet er seinen Sohn, der angeklagt ist, das Schwert wider seinen militärischen Vorgesetzten gezogen zu haben, und als man sich über diese Strenge wundert, entgegnet er: „Ich würde gegen meinen eigenen Vater ebenso handeln, wenn das Gesetz es erforderte."

Unterdessen hat ein entflohener Soldat dem Figueroa Nachricht von den Vorgängen in Zalamea gebracht. Dieser, entrüstet, daß ein Dorfschulze es gewagt habe, die Rechte des Soldatenstandes anzutasten und Hand an einen Offizier zu legen, eilt herbei, und es beginnt ein heftiges Wortgefecht zwischen ihm und Crespo. Er fordert die Auslieferung des Hauptmanns, indem er sich erbietet, in strengster Form Gericht zu halten. Der Alkalde verweigert das aber in fester Weise und sagt, über seine Ehre und die Ehre seiner Familie dürfe nur er selbst der Richter sein. Jetzt will Lope

den Gefangenen mit Gewalt in seine Hände zu bekommen suchen, aber Crespo kündigt ihm an, der Kerker sei mit Schützen umstellt, und der Erste, der sich ihm nahe, werde niedergeschossen werden. Schon beginnen die Soldaten mit den Bauern handgemein zu werden und ergreifen Fackeln, um das Dorf in Brand zu stecken, als die Ankunft des Königs gemeldet wird. Dieser erkundigt sich sogleich nach der Ursache des Tumults, und Don Lope erwiedert ihm, derselbe sei durch die unglaubliche Frechheit des Alkalden provozirt worden, welcher sich weigere, einen gefangenen Hauptmann ihm herauszugeben. Crespo tritt nun vor den König, rechtfertigt sein Verfahren durch die Ungeheuerlichkeit des Falles und schließt damit, die Gerechtigkeit habe den Schuldigen schon ereilt. Die Gefängnißthür öffnet sich und man erblickt den erdrosselten Hauptmann. Der König von Allem unterrichtet, erkennt an, daß der Verbrecher den Tod verdient habe, rügt zwar die Ueberspringung der vorgeschriebenen Form seitens des Richters, vergibt ihm jedoch diese Unregelmäßigkeit in Anbetracht seiner gerechten Entrüstung über Alvaro's Schandthat. Er bestätigt Crespo dann noch auf Lebenszeit als Alkalden von Zalamea. Isabella geht darauf in ein Kloster, ihr Bruder aber wird ebenfalls freigesprochen.

Solches ist im Umriß die Handlung des Dramas, das von Szene zu Szene zu einer erschütternden tragischen Wirkung fortschreitet. In der markirten und lebendigen Karakteristik möchte vielleicht kein Calderon'sches Drama dieses übertreffen. Der alte, durch ein langes Kriegsleben gestählte und rauh gewordene, aber im Grunde gutherzige Lope de Figueroa; der wackere Crespo, der vollendete Repräsentant eines spanischen Bauern in seinen edelsten Zügen, treu seinem König und seiner Pflicht und von unbeugsamer Willenskraft; der wüste und hochfahrende Hauptmann Alvaro; die muntere Marketenderin Chispa; die reizendfrischen und anmuthigen Gestalten der Isabella und ihres Bruders; endlich die verschiedenen, zwar sittenrohen, aber doch nicht bösartigen, zuweilen im Lichte der Gutherzigkeit erscheinenden Soldaten; sowie die treuherzigen und doch muthigen Bauern, bieten eine Gallerie der mannigfaltigsten, in lebendiger Wahrheit gezeichneter Figuren, welche lebhaft an den großen britischen Karaktermaler erinnert.

Statt vieler, mag hier noch das eine Urtheil des geistvollen Kenners der spanischen Litteratur, Louis Viel-Castel, angeführt werden, welches er bei Gelegenheit einer ausführlichen Besprechung dieses Dramas in der "Revue des deux mondes" äußerte: „Besonders bewundernswerth", schreibt er, „erscheint die Steigerung des Interesses bis zu der furchtbaren Katastrophe und die Kunst, mit welcher diese selbst vorbereitet und behandelt wird. Die Handlungsweise Crespo's, wie gewaltthätig sie auch ist, hat doch nichts Empörendes, nein, sie rechtfertigt sich vor unserem Gefühl. Das an seiner Tochter verübte Verbrechen ist so furchtbar, die Strafe an sich selbst so gerecht und die Wahrscheinlichkeit, daß der Schuldige in jedem an-

dern Falle entronnen sein würde, so groß; Crespo endlich handelt Anfangs, als er eine noch gütliche Genugthuung hofft, mit solcher Mäßigung, und dann mit solcher Festigkeit und Energie, daß alle Theilnahme, trotz der von ihm angewandten Rache, zu seinem Gunsten wirkt, und dieses Gefühl versöhnt uns vollkommen mit dem Blutigen und Grausamen, das die That in sich birgt."

Um meinen Vortrag nicht zu sehr in die Länge zu ziehen, will ich nur noch ein drittes der großen Geschichtsdramen Calderon's näher besprechen, und zwar eines, das noch in jüngster Zeit zum ersten Mal in die deutsche Sprache übersetzt worden ist, von Konrad Pasch: "Amor despues de la muerte" (Liebe bis über das Grab hinaus). Dieses glänzende und lebensvolle Gemälde hat den Aufstand der Mauren in den Apuljarras vom Jahre 1570 zum Untergrund und ist als Ganzes genommen eine der trefflichsten Kompositionen des Dichters. Der Umriß des Dramas ist wie folgt:

Malek, ein alter Greis, Abkömmling der Könige von Granada, der zum Christenthum übergetreten war und eine Stelle im Rath der Stadt Granada einnahm, wurde bei einer Rathsversammlung von Don Juan Mendoza auf gemeine Weise beleidigt und mit einem Backenstreich gezüchtigt, weil er über eine königliche Verordnung, nach welcher die Morisken neuen Bedrückungen preisgegeben werden sollten, als der älteste des Rathes, mißbilligend sich geäußert hatte. Der so Beschimpfte klagt, daß er keinen Sohn habe, seine Schmach zu rächen, sondern nur eine Tochter, welche in solchem Unglück seine Qual nur noch vermehre, da sie in ihrem Vater auch mitbeschimpft worden sei. Malek kommt nun in das Haus des Kadi von Granada, wo die Mauren im Geheimen ihren Feiertag begehen, und theilt dort den ihm angethanen Schimpf mit, wobei er den Versammelten vorstellt, daß man darauf ausgehe, sie sämmtlich zu Sklaven zu machen. Er fordert die Versammlung auf, die ihm angethane Beleidigung, welche sie ja alle mitträfe, zu rächen. Die ganze Versammlung leistet darauf einen solchen Schwur.

Donna Klara, die schöne Tochter des greisen Malek, ist über die ihrem Vater angethane Schmach in Verzweiflung, besonders auch, weil sie fürchtet, daß ihr Geliebter, Don Alvar Tuzani, sie nun ebenfalls verschmähen werde. Dieser fordert Mendoza zum Zweikampf heraus, welcher durch das Herannahen einer Deputation der angesehensten Morisken unterbrochen wird, die zu Mendoza kamen, um den Streit gütlich beizulegen. Dieser aber beleidigt sie aufs Neue, worauf sie dann beschließen, nicht länger mehr mit Worten, sondern mit den Waffen zu kämpfen.

Im zweiten Akt, welcher drei Jahre später spielt, sehen wir die Empörung schon ausgebrochen, und Don Juan von Oesterreich beauftragt, dieselbe zu dämpfen. Fernando Valór ist von den Mauren zum König ausgerufen worden und hat sich mit der schönen Isabella Tuzani vermählt.

In seinem Hause wird eben die Hochzeit von Alvar Tuzani und Klara Malek gefeiert, als plötzlich Trommelschall den Anzug des christlichen Heeres verkündet. Valór entsendet Malek und Tuzani auf ihre Posten, und Letzterer gelobt seiner Braut, daß er jede Nacht kommen werde, sie zu sehen. Eine der folgenden Szenen zeigt uns diese Zusammenkunft, welche aber durch das Anrücken Don Juan's von Oesterreich mit seinem Heere unterbrochen wird.

Im dritten Akt hat sich Tuzani von neuem an den Wall der Festung, in welcher seine Geliebte weilt, herangeschlichen; aber die Feinde haben den Felsen, auf welchem die Stadt erbaut ist, unterminirt und mit Pulver gefüllt. Eine furchtbare Explosion sprengt die Wälle und öffnet den Spaniern den Zugang der Stadt. Tuzani stürzt mitten durch die Flammen auf Klara's Wohnung zu, aber er findet die Geliebte im Sterben. Sie ist von einem spanischen Soldaten, Garces, niedergestoßen worden. Tuzani eilt darauf in das Lager der Christen, als spanischer Soldat verkleidet, um den unbekannten Mörder seiner Geliebten aufzusuchen und blutige Rache zu nehmen. Er entdeckt einige seiner Geliebten gehörige Schmucksachen, um welche mehrere Soldaten spielen und feilschen, wobei sie in Streit gerathen, unter ihnen Garces. Tuzani mischt sich hinein und ersticht einen der Soldaten, die auf Garces eindrängen und rettet so dem Garces das Leben.

Tuzani wird nun ergriffen und in ein Gefängniß geworfen, in dem am nächsten Tage auch Garces als Gefangener erscheint. Tuzani forscht nun bei Garces nach, wo die Streitenden die Juwelen seiner Braut herhätten, worauf Garces ihm erzählt, daß er bei der Erstürmung der Stadt in das Haus Maleks, um Beute zu machen, eingedrungen sei. Da habe er dann in einem der Gemächer eine Frau, der schönsten, die gesehen ward, getroffen, die sich hinter dem Vorhang ihres Bettes verbergen wollte. Er erzählt dann weiter:

Ich verfolgte sie. Behangen
War sie mit so edlem Kleinod,
So mit Pelzwerk ausgestattet,
Daß es schien, als ob sie liebend
Ihre Hochzeit nur erwarte,
Nicht den Tod. Und als ich diese
Schönheit sah, da wollt ich lassen
Ihr das Leben, wenn sie böte
Mir dafür ihr Herz zum Pfande.
Doch kaum hatt' ich mich erkühnt
Ihre weiße Hand zu fassen,
Sagte sie: „Treibt dich, o Christ,
Gierde mehr als guter Name,
Mich zu tödten? (Frauenblut

Wird dem Schwert nicht heller machen,
Nein, nur rosten) o dann mögen
Stillen diese schönen Sachen
Deine Gier: berühre nicht das
Meine Bett, die Brust bemakle
Nicht, die treu hier ein Geheimniß,
Ihm selbst unbekannt, bewahrte!"
Wollte sie umarmen . . . . .

Alvaro (einfallend).

Halt!
Höre mich! Nicht weiter! Warte!
Komm nicht nahe! — (Für sich) Doch was thu ich?
Es entführet mein Gedanke
Mir die Sinne. — (Laut) Fahret fort,
Da mich dieses gar nichts angeht. —
(Für sich) Wär's so! Lieber wollt ich ihren
Tod, als liebt' er sie, ertragen.

Garces.

Und sie schrie, zu retten so ihr
Leben, ihren guten Namen.
Als ich sah, daß andre Leute
Nahe kamen und entgangen
Mir schon war der erste Sieg,
Wollt' nicht gern verlieren alles,
Noch daß jene Beute theilten
Mit mir andere Soldaten.
Und indem die Liebe sich
Umgewandelt mir in Rache,
(Leidenschaft, sie liebt Extreme,
Geht von einem zu dem andern)
Da ergriff, ich weiß nicht wie?
Eine Wuth mich und ein Rasen,
Das den Arm mir damals führte,
(Dieses ist wohl doppelt Schande!)
Oder weil ein Perlenband
Und ein Kleinod von Demanten
Ich da sah, ließ einen Himmel
Ich von Schnee und Scharlach fahren
Und — durchstach den Busen ihr.

Alvaro (im Augenblick Garces erdolchend.)

War's wie dieser Stich gerade?

Auf das Geschrei des sterbenden Garces eilt die Menge herbei, und Don Juan von Oesterreich, Lope de Figueroa, sowie andere der spanischen Heerführer drängen sich um den Verwegenen, der ganz allein in's Lager der Christen gedrungen ist, um den Tod seiner Geliebten an deren Mörder zu rächen. Tuzani aber bahnt sich mit seinem Schwert einen Weg durch die ihn umdringenden Schaaren und rettet sich in die undurchdringlichen Schluchten des Apuljarragebirges. Die Mauren, in der Eroberung jener Festung ihres besten Haltes beraubt, strecken die Waffen und nehmen den ihnen von König Philipp angebotenen Pardon an.

Wie Schiller in seinem „Wallenstein", jenem lebendigen Bild des Krieges und der Intrigue, die sanfte, mildernde Gruppe der Liebe in Max und Thekla, das Rauhe versöhnend, eingewoben hat, gleichsam einen hell-leuchtenden Diamanten, gefaßt im eisernen Reifen des Hasses und der Zwietracht, so hat auch Calderon in dieser Tragödie, die ein nicht minder wogendes historisches Kriegsgemälde entrollt, als das Schiller'sche oder Shakspeare's „König Heinrich V.", eine strahlende Gruppe der Liebe und Treue eingeflochten, Alvar Tuzani und Donna Klara, ein Brillant von noch intensiverem Feuer, als der des großen deutschen Meisters. Während bei Schiller das Bild der Liebe sich im Strudel des dramatischen Gewoges schließlich verliert, hier bewahrt es seinen Schimmer bis zur vollendeten Lösung des Knotens. Ja, die Liebe lebt in dem Calderon'schen Drama in der That noch über das Grab hinaus. Sie gipfelt in der ergreifenden Klage Tuzani's:

Ja, denn jene todte Schöne,
Jene Rose duft- und blattlos,
Ist nun meiner Seele Leben:
Meines Leben's Seele war sie!
Du bist's, den ich suchte; dich
Hofft' ich einmal noch zu fassen,
Um zu rächen ihre Schönheit!

Bemerkenswerth ist es, daß Calderon, der sonst in seinem Eifer für das Christenthum und besonders den Katholizismus unermüdlich ist, wie Schack sich äußert, „ein Eifer, der ihn meistens gegen alle Gegner desselben blendet", daß der Dichter in diesem Drama die Morisken mit allen Tugenden des edelsten Heroismus ausstattet, so daß sich die Theilnahme mehr den Unterliegenden, als den Siegern zuwendet. Ticknor äußert sich über dasselbe wie folgt: „Die Gewalt dieses schmerzvollen Trauerspiels besteht in dem von ihm (Calderon) hervorgebrachten lebendigen Eindruck reiner und hoher Liebe, im Gegensatz zu der Rohheit des Zeitalters, in welchem es spielt, und das durch Calderon's dichterische Phantasie veredelt wird." Es ist nicht bloß ein Hohelied der Liebe, als auch eine Darstellung des Läuterungsprozesses derselben durch schwere Prüfung zum Sieg bis in den Tod.

Calderon hat verhältnißmäßig nur wenige Dramen geschrieben, in denen das Interesse auf das historische Moment der Begebenheit, der Handlung selbst gelegt wird. Es ist fast immer das psychologische Problem, welches den Dichter gefesselt hält. Meist bildet die Geschichte nur den Hintergrund und den Vorwurf der Verhältnisse, aus denen sich das Seelenleben in einer hierdurch bestimmten Weise entwickelt, und in dieser Hinsicht ist er dem Shakspeare vollkommen ebenbürtig. Oft gibt es dem Dichter nur ein bestimmtes Zeitkolorit, wiewohl dieses ihn nicht immer kümmert, indem er z. B. ganz ungenirt in dem Drama: "En esta vida todos es verdad y todos es mentira" (In diesem Leben ist alles Wahrheit und alles Lüge), worin er den im 7. Jahrhundert lebenden griechischen Kaiser Phokas als Helden spielen läßt, daß die Völker sich mit Pulver, Gewehren und Kanonen bekämpfen. Auch in der Geographie ist er nicht wählerisch, indem er in „Liebe und Haß" Rußland, Schweden, Norwegen und Albanien aneinanderrückt. Das Zeitkostüm machte ihm eben keine Sorgen. Ihm, dem glücklichen Dichter, schlug, wie Herder sich über Shakspeare ausdrückt, keine Uhr auf Thurm und Tempel.

So groß Calderon im Tragischen ist, so hat er doch auch das eigentliche Lustspiel, die "Comedia da capa y espada" (die Komödie in Mantel und Degen — so nennt man sie in Spanien, weil sie im gewöhnlichen Kostüm gespielt wurden) zur höchsten Ausbildung gebracht. In der Feinheit, mit welcher er die mannigfaltigen Fäden einer verwickelten Intrigue knüpft und dann wieder löst, ist er unübertroffen. Darin steht er selbst über Shakspeare. Andererseits ist ihm gerade hier, oft nicht mit Unrecht, der Vorwurf gemacht worden, sein Verfahren sei ein überkünstlich schematisches, verbunden mit allzuspitzfindigem Spiel mit den Begriffen der Ehre und den Gefühlen des Herzens. Die Grazie und der Adel seines Geistes und sein ihn nirgends verlassendes Schönheitsgefühl entschädigen jedoch reichlich für diesen Mangel.

Da er einen großen Theil seiner komischen Situationen durch Verwechslungen und durch Ueberraschungen herbeiführt, so läßt sich erwarten, daß er sich hierzu auch aller Hülfsmittel der Bühne bediente. Nicht nur die in den Sitten der Zeit und des Landes dargebotenen Requisiten, Maske und Schleier, sondern auch Verkleidungen, Briefe, Austausch von Liebespfändern und besonders örtliche Zufälligkeiten, wie Häuser mit zwei Thüren, Wohnungen mit geheimen Zugängen und Verstecken, werden aufs reichlichste von ihm in Anwendung gebracht. Am bekanntesten sind von seinen Lustspielen, die zu analysiren mir nicht die Zeit erlaubt: "El secreto a voces" (Das laute Geheimniß), "La Dama duendo" (Dame Kobold) das noch heute oft in Deutschland aufgeführt wird und mit einer Ouverture von Joachim Raff versehen worden ist. Diesem durch die dabei angewendeten szenischen Voraussetzungen örtlicher Zufälligkeiten verwandt sind

"La casa con dos puertas" (Das Haus mit zwei Thüren); "El es condido y la trapada" (Der Verborgene und die Verkappte); "En elcanto sin elcanto" (Der zauberlose Zauber); "Por està que estava" (Es steht schlimmer als es stand); "Mejor està que estava" (Es steht besser als es stand); "La vanda y la flor" (Schärpe und Blume); "Dicha y desdicha del nombre" (Des Namens Glück und Unglück); "La señora y la criada" (Die Herrin und die Magd); "Antes que todo es mi dama" (Meine Dame über Alles); diese zeichnen sich noch durch romantischen Schwung aus, wogegen "Guardata del agua mansa" (Hüte dich vor stillem Wasser) und "Mañanas de Abril y de Mayo" (April und Maimorgen) sich den Karakterlustspielen nähern, während "No hay burlas con el amor" (Mit der Liebe ist nicht zu spassen); "El astrologo fingido" (Der verstellte Sterndeuter) und "Hombre pobre todo es trazas" (Ein armer Mann ist immer erfinderisch) schon nahe an die Posse streifen. Besonders das letztgenannte Stück, so reich es auch an Verwickelungen ist, man kann es überladen nennen, erinnert leicht an den „Lazarillo de Tormes" des Mendoza, sowie den „Guzman de Alfarache" des Aleman. In der That hat der Held manches mit jenen degenklirrenden und zwickelbartstreichenden Industrierittern gemein, welche in den Picarischen Romanen geschildert werden, doch verschmäht es Calderon stets, in den Schlamm des Schmutzigen hinabzusteigen, in dem sich die meisten der spanischen und französischen Dichter jener Zeit oft mit Wohlbehagen wälzen. Calderon hat seine Karaktere und Sitten durchwegs veredelt.

Es ist Calderon vorgeworfen worden, er habe seine Karaktere übertrieben und sei nicht im Rahmen der Sitten seiner Zeit geblieben. Dieser Vorwurf entspringt aus der falschen Annahme, daß die heutige Lebensweise und die jetzigen Sitten sich von denen der damaligen Zeit nicht entfernt hätten. Ticknor, der diese Ansicht besonders scharf vertritt, führt zum Beweis seiner Behauptung den Bericht eines Engländers auf, der 1623 ein ganzes Jahr in Madrid verbrachte und unter anderem mittheilt: „Man hört hier in langer Zeit nichts von einem Zweikampf", was allerdings im schreiendsten Gegensatz zu Calderon's Komödien steht, in denen zuweilen, wie z. B. in „Meine Dame über Alles", bis zu fünf Duelle vorkommen. Ein ausführlicher von Schack mitgetheilter Brief der Gräfin d'Aulnoy aus dem Jahre 1679 läßt aber keinen Zweifel darüber, daß die Darstellungen Calderon's dem wirklichen Leben und den bewegenden Anschauungen und Empfindungen nur allzusehr entsprechen. Ich hebe davon nur einige, Zeiten und Sitten karakterisirende, Sätze hier aus:

„Wenn ich dir alle tragischen Begebenheiten berichten wollte", schreibt die Gräfin, „von denen ich hier Tag für Tag höre, so würdest du gestehen, daß dieses Land ein Schauplatz der fürchterlichsten Szenen der Welt ist. Die Liebe, sowohl der Drang, sie zu befriedigen, als ihre Bestrafung, gibt

gewöhnlich die Veranlassung dazu. . . . . Die Eifersucht ist die herrschende Leidenschaft, aber man behauptet, daß man hierzu weniger von der Liebe, als von der Rachsucht und Sorge für die Unbeflecktheit des Namens getrieben werde, daß man nicht ertragen könne, einen Andern sich vorgezogen zu sehen, und daß Alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, den Spanier zur Verzweiflung bringt. Wie sich dies nun aber auch immer verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkt wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendezvous zu schreiben, die sie geben wollen. Die Gefahr für sie und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen . . . . . .

„Die unverheiratheten Männer steigen des Nachts zu Pferde. Die nächtlichen Kavalkaden geschehen zu Ehren der Damen und die spanischen Kavaliere würden diese Stunde nicht um alles in der Welt verfehlen. Sie reden mit ihren Geliebten durch das Gitterfenster, dringen zuweilen in den Garten ein und steigen womöglich in das Zimmer hinauf. Ihre Leidenschaft ist so heftig, daß sie jeder Gefahr trotzen; sie wagen sich bis in das Gemach, wo der Gemahl ihrer Angebeteten schläft, und man hat Beispiele, wie man mir sagt, daß sie sich auf diese Art oft Jahre lang besuchten, ohne daß sie, aus Furcht gehört zu werden, ein Wort miteinander sprächen. . . .

„Man hat in Frankreich nie so zu lieben gewußt, wie die Spanier lieben; und was ich, abgesehen von zärtlicher Sorgfalt, den Liebesdiensten und der Hingebung bis in den Tod (denn der Ehemann und die Verwandten geben keinen Pardon) besonders unvergleichlich finde, das ist die Treue und die Verschwiegenheit. . . . . Die Damen besuchen sich viel untereinander und nichts ist ihnen leichter, als einen Schleier überzuwerfen, sich durch die Hinterthür fortzuschleichen, in eine Sänfte zu steigen und sich, wohin sie wollen, tragen zu lassen. Besonders kommt ihnen hierbei zu Hülfe, daß alle Frauen sich gegenseitig unverletzliche Geheimhaltung gelobt haben; welcher Streit auch unter ihnen vorfallen mag, so öffnen sie doch nie den Mund, um einander zu verrathen.

„Es geschieht zuweilen, daß eine Dame, in ihren Schleier gehüllt und um nicht erkannt zu werden sehr einfach gekleidet, sich zu Fuß an den Ort des Stelldicheins begibt. Ein Kavalier verfolgt sie und sucht mit ihr zu sprechen. Durch diese Begleitung belästigt, wendet sie sich an einen andern Vorübergehenden und sagt, ohne sich weiter zu erkennen zu geben: „Ich beschwöre Euch, hindert diesen Zudringlichen, mich weiter zu belästigen!“ Diese Bitte ist dem galanten Spanier ein Befehl. Er fragt den, über welchen sie sich beschwert, warum er die Dame verfolge? rathet ihm, sie in Ruhe gehen zu lassen und muß, wenn der Gegner nicht weichen will, das Schwert ziehen. So endet die Begegnung des öftern mit Blutvergießen um

eine Dame, die man nicht kennt. Das Schönste dabei ist, daß oft der Mann oder der Bruder selbst die Dame auf diese Art vor den Nachstellungen eines Zudringlichen schützt und ihr behülflich ist, ihrem Geliebten in die Arme zu eilen."

Das klingt ganz so, als wenn man Auszüge von Vorgängen aus Calderon's Lustspielen liest. Würden wohl die hierin ausgesprochenen Ansichten, Empfindungen, Leidenschaften und Vorgänge das spanische Volk lange an die Darstellungen der Bühne gefesselt, es zu berauschen und erschüttern vermocht haben, wenn es nicht aus dem Leben gegriffen wäre? Es würde sicherlich ebenso fremdartig berührt haben, als uns heute die hohlen Schicksals- oder vielmehr Zufalls-Dramen eines Zacharias Werner oder Houwald noch zu fesseln vermögen.

Was man auch gegen Calderon aufwerfen mag, und wie überlegen ihm der große Brite auch in der Tiefe des Eindringens in die Menschenseele war, in dem rein dramatischen, in der Glut der dargestellten Leidenschaften und in dem, was wir das theatralisch Wirkende nennen, steht er über ihm und allen Dramendichtern überhaupt erhaben, und immer wird ihm eine Stelle neben den größten Dichtern aller Nationen und aller Zeiten gebühren, denn, wie Goethe zutreffend sagt, „Calderon ist dasjenige Genie, das den größten Verstand besitzt."

Anmerkungen.

Außer einer reichen Anzahl Dramen Calderon's, etliche wenige in der Urſprache, andere in deutſche Ueberſetzungen von A. W. Schlegel, J. D. Gries, Adolf Martin, Otto von Malsburg, Karl Braunfels, Adolf Wilbrandt, Joſeph von Eichendorff, Franz Lorinſer und Anderen, habe ich die folgenden Quellen benutzt:

1. Friedrich Bouterwek, „Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt," im 3. Band ſeiner großen „Geſchichte der Poeſie und Beredſamkeit ſeit dem Ende des 13. Jahrhunderts". 12 Bände und Nachtrag, Leipzig, 1811 – 1819 und 1850.

2. Auguſt Wilhelm von Schlegel: „Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Litteratur"; Neue Ausgabe von Eduard Böcking. 2 Bde. Leipzig, 1846.

3. Valentin Schmidt: „Ueberſicht und Anordnung von Calderon's Dramen". Wiener Jahrbuch, 1822.

4. Adolf Friedrich von Schack: „Geſchichte der dramatiſchen Litteratur und Kunſt in Spanien". 2. Aufl. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1854.

5. George Ticknor: "History of Spanish Literature", 3 Volumes. New York, 1845.

6. Robert Prölß: „Geſchichte des neueren Dramas": 6 Bände, Leipzig, 1880 – 1883.

7. A. Baumgartner: „Calderon's Autos", in den „Stimmen von Maria Laach", XXXIV. Band, Freiburg im Breisgau, 1888.

8. Fernando Sales: Einleitung zu der Cambridger Ausgabe ſeiner "Seleccion de obras maestras Dramaticas de Lope de Vega y Calderon de la Barca", beſonders die "Indices" zu den Calderon'ſchen Dramen: "El Principe constante" und "El magico prodigioso."

9. Einige kleinere Abhandlungen und Auszüge, darunter Konrad Paſch's Vorwort zu ſeiner Ueberſetzung von Calderon's „Liebe bis über das Grab hinaus", Joſeph Schulze's Monographie über die Aufführung des Standhaften Prinzen in Weimar (1811), Goethe's Geſpräche mit Eckermann ꝛc.

Xaver Scharwenka's Oper
"MATASWINTHA"
und ihre Aufführungen.

Vortrag gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" am 6. Oktober 1897.

Fleug von Gipfel zu Gipfel, Gesang! In den Thalen der Vorzeit
Schweben Erscheinungen. — Ha! der Meister erwecket sie zaubrisch
Mit dem melodischen Klang harmonisch auf's Neue zum Leben!

Nach F. L. von Stolberg.

Schon häufig dachte ich beim Anhören einer Richard Wagner'schen Oper, besonders des „Tristan", der „Walküre", „Siegfried" 2c., wird nach diesen gewaltigen Ausströmungen so durch und durch realistischer dramatisch-musikalischer Kraft noch Jemand es wagen dürfen, in des Meisters Stapfen zu treten? In der That blieben auch alle Versuche auf halbem oder Viertelswege stehen. Selbst Verdi, der in seiner „Aida" es wagte, an Wagner herumzutupfen, mußte gestehen, daß es vergebene Mühe gewesen war. So machte ich mich denn mit dem Gedanken vertraut: Nach Wagner wird Keiner mehr kommen, der dessen Mantel tragen kann, sowenig wie Thomas Däumling, der wohl in einer einzigen Beinschiene des Ritters Roland sich verstecken, nicht aber dessen Panzer zu bewegen vermöchte.

Der unerhörte Erfolg Richard Wagners reizte gleichwohl gar manchen Tondichter, Johannes Brahms vielleicht ausgenommen, sich in der Wagner'schen Manier zu versuchen. Kleinere Sachen, mit dürftig anklingende Spuren, brachten wohl ein fernes Ahnen des Meisters zu Gehör, aber Wagner's Geist blieb Allen fern. Oft wohl hörte ich es äußern, z. B. bei Verdi's „Aida", Neßler's „Trompeter von Säckingen", Boito's „Mephistophele" und Humperdinck's „Häusel und Gretel": „es ist ganz Wagnerisch", wenn ich aber selbst es hörte, waren es eben nur Verdi, Neßler, Boito und Humperdinck, nicht aber Strahlen der dramatischen Gewalt Wagners.

Da machte Herr Benjamin Guckenberger, zur Zeit Dirigent des Cincinnatier Gesangvereins „Orpheus", ein Schüler Xaver Scharwenka's, vor vier Jahren den Vorschlag, Szenen aus der bis dahin noch nicht aufgeführten Oper seines Lehrers, „Mataswintha", in einem Konzert zur Aufführung zu bringen. Scharwenka's Name war ja berühmt genug, und so wurde denn der Vorschlag gutgeheißen und mit Einstudierung der Chöre und wichtigsten Solipartien begonnen. Das Konzert fand am 28. Dezember 1893 in der großen Musikhalle statt, und der Komponist kam selber von New York hierher, um es zu dirigiren. Obwohl nur die Hauptnummern genommen werden konnten, die bloß auf dem Theater wirksamen rezitativischen Dialoge aus guten Gründen wegbleiben mußten, war doch der Eindruck, den das Tonwerk auf alle Hörer ausübte, ein entschieden fesselnder. Als Glanznummern erwiesen sich die Chöre: "Domine Jesu", mit Orgel und Orchesterbegleitung, der ländliche Chor, womit die Oper eröffnet

wird, das Finale des zweiten Aktes, (Doppelchöre), der vierstimmige Frauenchor im dritten Akt, welcher Akt ganz gegeben wurde, und das gewaltige Duett zwischen Mataswintha und Witichis, als Schluß des dritten Aktes, eine ergreifende hochdramatische Szene.

Ja, das ist ein Apostel Wagners, der die Lehren des großen Bayreuther Meisters weiter verkündigen wird, war der allgemeine Ausdruck Aller, die jenem Konzert beigewohnt hatten. Wenige Tage später wurde dann auf allgemeines Verlangen das Vorspiel unter Scharwenka's eigener Leitung in einem der Sonntagnachmittags-Konzerte vom Orchester zu Gehör gebracht, bei welcher Gelegenheit die Musikhalle zum Erdrücken gefüllt war. Da ward dann eine denkwürdige Probe gemacht. Auf dem Programm folgte unmittelbar nach Wagner's „Tannhäuser" Ouverture das Vorspiel der „Mataswintha", wodurch also der Vergleich dieses Tonwerks mit Richard Wagner's beliebtester Ouverture ermöglicht wurde. Das Resultat war ein phänomenaler Erfolg. Was noch niemals dagewesen war, daß nämlich eine große Ouverture da capo gefordert wurde (nicht Beethoven's, nicht Mozart's, nicht Weber's Ouverturen, so tief sie auch in die Seelen Aller eingedrungen waren, erfreuten sich des Herausrufs einer Wiederholung), hier trat das Unerhörte ein: das Vorspiel mußte wiederholt werden und es fehlte nicht viel daran, daß eine doppelte Wiederholung gefordert worden wäre.

Das Urtheil über die Konzertaufführung der „Mataswintha" fand, wie gesagt, auch bei den Musikkennern Cincinnati's eine ungetheilt günstige Beurtheilung. Mich begeisterte das Tonwerk so ganz, daß ich zur Zeit die folgende Ode darüber dichtete, die meinen Gefühlen Ausdruck verlieh:

Nach der ersten Aufführung von X. Scharwenka's "Mataswintha."

Reich die Leyer mir, Muse, die gold'ne, von neuem gestimmte,
Nicht die betrübte, auf der klagend der Ton mir erstarb,
Als die Töchter des Todes hinauf zur Wallhalla den Meister
Trugen, nachdem seinem Geist zitternd der Schwanengesang
Götterdämmernd entflohn mit dem Zauber des heiligen Grales;
Frisch besaitet, sei sie heute dem Jubel geweiht! —
„Undankbarer!" erwiederte mir die Tochter Apollo's,
„Warum forderst du jetzt neue Gesänge von mir?
Hast du die Harfe dereinst nicht muthlos zur Seite geschleudert,
Weil, wie du wähntest, die Kraft ewig erloschen nun sei?
Heget Zweifel nicht, der an die stets sich verjüngende Allmacht
Unsr'er göttlichen Kunst menschlich in Kleinmuth verzagt?" —
Hehre Tochter des Himmels, entgegnete ich, o beglücke
Neu mit dem Saitenspiel mich, da ich den Irrthum erkannt,
Der mich täuschend umhüllte mit Nebeln der stürmpernden Unkunst,
Die sich geistlos gebiert, aber dem Pöbel gefällt!

Sieh, ein neuer Genius entflammte mir mächtig den Busen,
Und zur begeisterten Lust kehrte die Seele zurück.
Nur das Echo der Klänge, die einst mich erfüllten, begehr ich,
Nicht zur Zierde für mich gönne sie, Göttliche, mir!
Einem würdigen Meister soll gelten mein Lied, sowie ehmals
Anderen Meistern ich sang hohen, unsterblichen Ruhm! —
„Wohl! Nicht dir, nur dem Manne, für den du die Leyer begehrtest,
Ihm nur reich ich sie dir!" — Sprach's und die Huldin verschwand.
Zitternd nahm ich die Harfe, die goldene, die sie zurückließ,
Griff in die Saiten und hell tönte ihr voller Akkord:
„Mataswintha," so klang es, „erkennst du die Schöpfung des Meisters?
Siehe, der Mantel er sank götterdämmernd herab;
Aber er fiel auf würdige Schultern, und hell loht der Genius
Jugendlich frisch und voll neu in dem Meister empor!"

Ich sandte diese Ode Herrn Scharwenka in Manuskript zu, dem sie außerordentlich gefiel. Er bat mich darauf, ihm für die erste Bühnenaufführung, die in New York stattfinden sollte, einen Prolog zu dichten, aber das Projekt der Aufführung zerschlug sich wieder. Heute vor Jahresfrist wurde jedoch die Oper in Weimar zum ersten Mal auf die Bühne gebracht und errang einen höheren, als bloßen Achtungserfolg. Wie ich vernehme, ist die Oper in Berlin und München angenommen und wird sie bald ihren Triumpfzug durch die Welt machen. Die musikalischen Fachjournale Deutschlands brachten ohne Ausnahme günstige Kritiken darüber.

Nun wurde auch die verschobene Aufführung in New York in's Werk gesetzt. Auf's Neue erhielt ich von Herrn Scharwenka das Gesuch, für diese Aufführung einen Prolog zu dichten, den ich, obwohl in der Krankenstube, auch vollendete und dem Meister zusandte. Scharwenka lud mich darauf ein, dieser Premiere seines chef d'oeuvre in Person beizuwohnen.

Der alte Geist, das Kulturwirken des deutschen Elements in Amerika zu ergründen — ist diese Oper doch die Schöpfung eines Deutsch-Amerikaners — trieb mich denn auch, da der Arzt mir das ersehnte Wort "Reconvalescent" meldete und seine Zustimmung zu einer Reise nach der Seeküste gab, den Osten zu besuchen, um dort das utile der Erholung nach der Krankheit mit dem dulci des Kunstgenusses einer Bühnenaufführung der „Mataswintha" zu verbinden.

In Begleitung meiner Tochter traf ich in New York ein, und zwar mehrere Tage zu früh, da die Oper wegen anhaltender Heiserkeit des Herrn Kraus, der die Partie des „Witichis" übernommen hatte, verschoben worden war. Wir benutzten dann die Zwischenzeit zu einem Abstecher nach Philadelphia und Washington und kehrten am letzten Tag des März nach New York rechtzeitig zurück, um der Generalprobe beiwohnen zu können.

Diese Probe war für mich zugleich eine mächtige Anregung und eine Enttäuschung, wie es auch die Aufführung am nächsten Abend werden sollte. Die Schönheit und Fülle der Musik, verbunden mit der meisterlichen Präzision, welche das aus etwa 75 Musikern bestehende Orchester unter Führung des Komponisten dem Tonwerk gab, verfehlte nicht, einen unauslöschlichen Eindruck auf mich zu machen. Es waren Meisterleistungen. Die Gesangskräfte hingegen waren, mit Ausnahme der Frau Januschowsky, durchaus unzulänglich. Zum Ueberfluß fehlte Herr Kraus, der die tragende Rolle der Oper übernommen hatte und statt seiner markirte der Bassist Stehmann die Partie des Tenor, was einen nicht gerade günstigen Eindruck machte. Es wurde zwar damit vertröstet, daß Herr Kraus in der Aufführung den Witichis singen werde. Trotz dieses manco's folgte ich aus der wundervollen Musik, die meine Sinne fesselte, daß die Aufführung dem Werk des Meisters volle Genüge leisten würde.

Die Aufführung, welche am 1. April stattfand, war indessen, soweit es die Aufgabe der Gesangspartien betrifft, nur mangelhaft. Besonders die Partie des Witichis war eine verfehlte. Man kann einen Tenor nicht durch einen Baß ersetzen, und der Hörer empfindet es nur zu sehr, daß die Tonlage verschoben wird, während das Orchester auf eine andere Tonlage berechnet ist. Alle Effekte der höheren Lage gehen einfach verloren. Auch die Partie der Rauthgundis war nicht genügend besetzt. Im ersten Akt reichten die Mittel der Sängerin aus, allein im letzten Akt und besonders in der Schlußszene, wo die beiden Frauen mit ihren Stimmen sowohl, als auch mit den dramatischen Empfindungen zu wetteifern haben, sank die Darstellerin der Rauthgundis, Fräulein Eibenschütz, gegenüber der Mataswintha, Frau Januschowsky, zurück; und doch hat der Komponist hier die beiden Rollen in gleicher Höhe gemessen. Die übrigen Partien sind zu untergeordnet, um mich darüber breiter zu ergehen, und ihre Besetzung war wohl genügend; das Trio Witichis, Mataswintha und Rauthgundis trägt eben die ganze Handlung, wie ich später erläutern werde. Auch der szenische Apparat auf der mächtigen Bühne des Metropolitan Opernhauses war nur dürftig ausgestattet und er spielt doch in der Oper eine große Rolle. Dahingegen waren die Chöre, welche in der Oper prächtig eingeflochten und von großer Wirkung sind, sehr gut: sie waren eben sorgfältig einstudirt. Ueber all diese vorhin geschilderten Mängel breitete das Orchester mit seiner Leistung und die wundervolle Instrumentation der Oper den Hauch des Entzückens, man vergaß bei der herrlichen Musik alle Mängel der Besetzung und Ausstattung. Diese Machtfülle der Harmonie, die wie ein Zauber die Sinne berauschte, diese Klänge hallen noch jetzt in meiner Seele wieder. Seit Richard Wagner, ich wiederhole es, ist nichts auf dem Gebiet der dramatischen Tonwelt gedichtet worden, das sich Scharwenka's „Mataswintha" an die Seite stellen kann.

Und nun zu dem Inhalt der Oper. Es ist ein großer historischer Gegenstand, den uns der Meister vorführt, und darin reiht er sich der ersten Periode der Wagner'schen Opern: „Rienzi", „Fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Meistersinger von Nürnberg", würdig an (die „Nibelungen" Tetralogie und „Parsifal" sind mythologischen und mystischen Charakters): Scharwenka's Oper ist ein Bild aus der Geschichte des glorreichen deutschen Alterthums. Um den Hergang vollständig klar darzustellen, will ich einen gedrängten Umriß der Vorgänge, welche durch die Eroberung Italiens seitens der deutschen Gothen, der eigentlichen Handlung der Oper vorausgehen und zu dieser hinleiten, hier einfügen, wobei ich dann später zuweilen etwas wiederholen muß. Der Stoff dazu ist aus der Geschichte des byzantinischen Geschichtschreibers Prokopius entnommen, dem Felix Dahn auch die Grundzüge zu seinem trefflichen Roman: „Ein Kampf um Rom" entlehnt hat.

Schon im 4. Jahrhundert hatten sich die Gothen, ein deutscher Volksstamm, aus Amalern oder Amalungen, Wölsungen, Tervingern oder Westgothen, Herulern, Rugiern und einigen kleineren Zweigen bestehend, in die römischen Gebiete eingedrängt und von dem Lande am südlichen Abhang der Alpen theilweisen Besitz genommen. Sie überfluteten von dort aus das ganze Latium in großen Heerzügen unter Attilla (König Etzel), Alarich u. A. bis nach Sizilien hin, das Land in beständiger Unruhe haltend. Als Gothenkönige, allerdings unter der Oberhoheit der Kaiser des nunmehr getheilten Reiches, regierten in Oberitalien Theodorich I. (Dietrich von Bern) von 418 — 451, Theodorich II. von 451 — 466 und Gurich von 466 bis etwa 470. Während dieser Zeit befestigten sich die Gothen in ganz Norditalien, erbauten Burgen, aus welchen Städte hervorwuchsen: Verona (Bern), Mailand, Ravenna, Florenz, Fäsula (Fiesola) ꝛc. Unter dem ostgothischen König Odoaker, der mit seinen Herulern, Rugiern, Amalern und Wölsungen die Uebermacht des weströmischen Heeres bildete und dafür die Abtretung des ganzen Gebietes, von Tuszien (das spätere Toscana) bis an die Alpen, forderte, ging mit der Absetzung des Kaisers Romulus Augustulus im Jahre 476 das Reich zu Ende. Odoaker wurde von seinen deutschen Söldlingen zum König von Italien ausgerufen, und von da stand die ganze Halbinsel volle dreiviertel Jahrhundert unter der Herrschaft der Gothen.

Nach Odoakers Tode ward Theodorich III. (genannt der Große) König der Gothen und Italer (490.) Dieser war 451 geboren und in seiner Knabenzeit als Geißel nach Byzanz geführt worden, wo er unter dem oströmischen Kaiser Anastasius erzogen wurde. Da er die Oberhoheit dieses Kaisers anerkannte, so herrschte unter seiner Regierung ein langer Frieden und Ruhe, wobei das Land in Blüte stand. Nach seinem Tode (526) und besonders nach der Ermordung seiner Tochter, Amalasuntha, Gemahlin des Herzogs Eutharich, welche das Reich für ihren unmündigen Sohn Athala-

rich bis zu dessen Tode (534) verwaltete, brach ein Zwist unter den einzelnen Gothenstämmen aus, welcher das Reich zu zertrümmern drohte und schließlich mit dem Tode Teja's auch ganz auflöste. Theodat, aus dem Stamm der Amaler, der sich der Krone bemächtigt hatte, wurde in Unteritalien von seinem Heere abgesetzt und erschlagen. Mit ihm war der Herrscherstamm der Amalungen im männlichen Geschlecht erloschen, und nur eine Enkelin Theodorichs, Mataswintha, ein noch junges Mädchen, konnte Anspruch auf die Regierung erheben.

Das Heer aber wählte den Westgothen Witichis (Vitiges schreibt ihn Prokopius) zum König, während Graf Arahad, aus dem Geschlecht der Wölsungen, ebenfalls Anspruch auf die Königswürde erhob. Zum Uebermaß weigerte sich Graf Grippa, welcher in Ravenna, dem Stammsitz Theodorichs, die Herrschaft führte, Witichis oder irgend einen Andern als König anzuerkennen, der nicht die Amalungentochter Mataswintha heirathen würde, damit das Blut der Gothenfürsten wieder verschmolzen werden möchte. (Hier verläßt uns die Geschichte und der Roman Felix Dahn's tritt an ihre Stelle.)

Arahad warb nun um die schöne Mataswintha, in die er sterblich verliebt war, allein sie verschmähte den knabenhaften Grafen, der nichts heldenmäßiges in sich hatte und nur von seinem Oheim, dem Herzog Guntharis von Tuszien, lebhaft unterstützt wurde. Sie hegte hinwiederum eine heftige Leidenschaft für den Grafen Witichis in ihrem Herzen, den sie als den Heerführer ihrer Mutter einmal getroffen hatte, und die verliebte Königstochter ließ sich dann eine Büste von dem Idol ihres Herzens anfertigen, die sie in ihrem Gemach aufstellen ließ und täglich mit Blumen bekränzte. Witichis war auch in der That, wie Prokopius ihn nennt, „ein Held an an Gestalt und Wesen, ein Fürst unter Fürsten." Aber er war bereits vermählt mit Rauthgundis, einer Rugierin aus niederem Stamme, die indessen so schön als edelherzig war und die er in höchster Liebe und wahrer Treue verehrte.

Mittlerweile wurde, durch die Uneinigkeit der Gothen veranlaßt, der größte Theil Italiens von dem byzantinischen Feldherrn Belisarius ihnen wieder abgerungen. Neapel war gefallen. Rom belagert und mußte aufgegeben werden. Florenz, Mailand und Ravenna waren bedroht und der Untergang der Gothenherrschaft stand in nächster Zukunft bevor. Aber der germanische Eigensinn blieb fest und die Uneinigkeit und der Neid waren auch damals schon in den deutschen Völkerschaften die Erbuntugenden, die ihnen Verderben drohten. Vergebens suchte Witichis die Stämme und Kriegsschaaren der Gothen wieder zu vereinigen. Um die Amalungen zu nöthigen, sich ihm anzuschließen, belagerte er sogar Ravenna. Allein der Sturm auf diese Feste wurde von dem alten Grafen Grippa mit Macht zurückgewiesen.

Nun wurden Unterhandlungen angeknüpft, und Witichis war hochherzig genug, wiederholt die Krone zu Gunsten Arahad's niederlegen zu wollen, wenn dadurch die Einigkeit wieder herbeigeführt werden könnte. Aber Mataswintha verschmähte die Hand Arahad's, sie liebte nur Witichis, von dem sie nicht wußte, daß er bereis eine Gattin habe, die mit ihrem Sohn auf dessen Burg bei Fäsula lebte. Auch die übrigen Betheiligten wußten nichts von Witichis' ehelichem Verhältniß. So drängte man ihn denn, die Hand der schönen Mataswintha, „des schönsten Weibes unter der Sonne," wie sie der Historiograph nennt, anzunehmen. Witichis erklärt sich seinem Freund Totila gegenüber, und will, da er bereits ein geliebtes Weib habe, lieber auf die Krone verzichten. Alle aber drängen in den König, doch dem Starrsinn der Amalungen und ihrer Königin nachzugeben, bis Witichis schließlich einwilligt zu der doppelten Ehe, ein Verhältniß, das in jener Zeit auch im Christenthum nicht ungewöhnlich war.

Soweit der Verlauf der Erzählung bis zum Beginn der Oper. Daß das Musikdrama in mehr als einer Beziehung von dem Hergang der Geschichte und selbst dem Roman Dahn's abweicht, war nothwendig, um der dramatischen Entwickelung, die Schürzung des Knotens und die Lösung desselben durch die herbeigeführte Katastrophe, die in der Geschichte gar nicht vorkommt und im Dahn'schen Roman anders verläuft, zu ermöglichen.

Nun zur Oper selbst. Die erste Szene führt uns in das Landhaus nach Fäsula, wo die treue Gattin des Witichis noch keine Kunde davon hatte, daß ihr Gemahl zum König gewählt worden war. Sie klagt, daß sie dem Gatten so fern sei, der sie „in diese Bergesstille" gebannt habe:

„Wo weilst du Held?
Was weilst du, Witichis, mir fern,
Du meines Lebens lichter Stern?"

Es ist Herbst. Fröhliches Landvolk, von der Ernte heimkehrend, zieht vorüber. Ein Hirtenknabe bläst die Schalmei (Englisch Horn). Rauthgundis blickt von der offenen Halle hinaus in die heitere Landschaft. Die ganze Szene ist eine Landidylle und dieses idyllische Stillleben, das an die Friedenszeit Theodorichs d. G. gemahnt, ist prächtig in der Musik wiedergegeben. (Der Chor, ganz pesante gehalten, wurde am 28. Dezember 1893 vom „Orpheus", wie bereits erwähnt, zum ersten Mal aufgeführt, wie auch der Kirchenchor „Domine Jesu", wovon später die Rede sein wird, welche beiden Chöre auch in der Separatausgabe von Breitkopf und Härtel dem „Cincinnatier Orpheus" dedizirt sind.)

Nachdem sich die Landleute verzogen, sieht Rauthgundis in Träumen an ihren entfernten Gemahl versunken. Da naht ein Reiter, er tritt herein, nimmt den Helm ab und gibt sich zu erkennen. Es ist Totila, Witichis' Freund und Waffenbruder, welcher der stillbetrübten Rauthgundis die Kunde bringt, daß ihr Gemahl zum König gewählt worden sei. Rauthgundis ist darüber erschrocken:

„Was muß ich hören?
Kamst du zu stören
Des Busen's Frieden,
Mir selig beschieden?"

Ich will hier bezüglich der Schilderung des ganzen Werkes ein für allemal bemerken, daß der Text der Oper, von Dr. Ernst Koppel verfaßt, als Poesie nur ein dürftiges Machwerk genannt zu werden verdient. Hat doch auch Mozart auf armselig hölzerne Gestelle seinen herrlichen Königsmantel gehangen, und man sieht nur den göttlichen Schmuck und nicht das Schikaneder'sche lahme Lattenwerk darunter.

Totila aber tröstet Rauthgundis damit, daß er nur als Vorläufer hergeeilt sei, um ihr die stolze Botschaft zu verkünden. Ihre Gatte werde sogleich selbst erscheinen.

„Nun gönn' mir Dank, du herrlich Weib des Helden!"

worauf sich Rauthgundis wieder beruhigt.

Die hier eingeflochtene Schilderung von dem Verrath Theodats spinnt sich etwas unnatürlich hinein. Man kann sich den plötzlichen Uebergang von der frohen Botschaft an ein liebesehnendes Weib in das Plauderhafte der Erzählung, nach der Wirklichkeit nicht vorstellen. Es mag zur Klarstellung der Geschichte nöthig sein, obwohl ich das bestreite, denn es kommt in einem Schauspiel oder einer Oper nicht auf das Historische an, sondern auf das Dramatische; warum dann der Umschweif nach der Ursache aus welcher die Wahl Witichis' zum König hervorging? Der Zusammenhang kommt in der Fortsetzung der Oper nicht wieder auf Theodat zurück und hier ist der Name wie die Begebenheit ganz überflüssig, ja er greift störend ein in das psychologische Weben der Frau, die so wider Willen zu einer Schürze hinter dem Thron gestempelt wird, ein Charakterzug, welcher der Rauthgundis ganz und gar abgeht. Genug, Witichis war zum König gewählt, warum? Das bleibt sich für den dramatischen Verlauf der Oper ganz gleich. Zum Glück hat der Komponist diesen Dialog mit seiner herrlichen Musik prächtig verschleiert. Aus einem kurzen Marschtempo in h und e dur, wodurch das kriegerische der Erzählung dargethan wird, moduliert er durch c und g dur, der Ankunft Witichis, welcher von Volk und Krieger als König mit Jubel begrüßt wird.

Die nun folgende Szene zwischen Witichis und Rauthgundis ist durchaus würdig in der Musik dargestellt. Hier ist die liebende Gattin, nach der vollendetsten Innerlichkeit einer weiblichen Seele geschildert:

„Mein Held, mein König, mein Gemahl!"

Doch mischt sich in den Gruß auch ein zaghafter Zweifel an ihrer jetzigen Stellung zum Gatten:

„Soll ich in solchem Glanz dich schauen?
Darf jäher Größe ich vertrauen?“

Diese Szene ist eine der schönsten der Oper. Das süße Verhältniß der beiden Gatten wird jedoch in der nächsten (5.) Szene rauh unterbrochen. Graf Grippa und die abgesandten Amalungen aus Ravenna treten auf und künden an, daß sie nur den Gemahl der „hohen jungfräulichen Mataswintha“ als ihren König anerkennen wollen. Sie sehen, daß Witichis bereits vermählt ist, und dieser stellt dem Führer und den Abgesandten der Amaler seine Gattin vor:

„Du sahst sie nie, weil ich sie heimlich barg
Vor aller Welt zu meines Herzens Frieden.
Grüß, Grippa, denn in ihr mein treues Weib,
Rauthgundis, dieser freien Berge Kind.“

Hieraus entwickelt sich nun der Knoten der Handlung. Die Amalungen beharren auf ihrer Forderung und gemahnen Witichis daran, daß er bei Uebernahme der Krone einen Eid geleistet habe, sein „Leben, Gut und Gunst, Recht und Rache, Weib und Kind,“ sein Alles dem Vaterlande und der Wiedervereinigung der Gothenstämme opfern zu wollen. „Thatst du diesen fürchterlichen Eid?“ fragt Rauthgundis bestürzt, worauf Grippa Totila zum Zeugen aufruft, der dann des Witichis Schwur bestätigt. Auch die übrigen Abgesandten fügen ihr Zeugniß bei, worauf Rauthgundis in ergreifender Weise ihr eigenes Liebesglück dem Volk der Gothen opfert:

„Thatst du den fürchterlichen Eid
In dunkler, schicksalsschwerer Stunde?
So sei zu halten ihn bereit;
Weih einzig dich dem heil'gen Bunde!
Zieh hin denn, Witichis, mein Held,
Du Stolz der Welt,
Zieh hin zu unsers Volkes Heil,
Das höchste Loos ward dir zu Theil! —
Es leuchtet hell das Liebesopfer
Zur Halle unsers Himmelsherrn,
Er lenkt der Menschen Erdenloose,
Er löscht nun meines Lebens Stern!“

Der hohe Edelmuth des Weibes überwältigt Alle, und Witichis will nochmals der Krone entsagen, allein Grippa drückt ihm das Schwert in die Hand und sie drängen ihn mit dem Ruf: „Auf nach Ravenna!“ hinaus. Witichis, der mit dem Schwert sich nach Rauthgundis Bahn brechen will, wird von der Menge umringt und unter dem Kriegsgeschrei: „Auf! dem Feind entgegen!“ und „Heil Witichis, unser Hort!“ davon abgehalten und im Triumpfzug fortgeführt, während der Vorhang fällt. — Die Szene ist

hochdramatisch und vom Komponisten in meisterlicher Weise durchgeführt, wobei besonders die sich widerstreitenden Empfindungen der Liebe und des patriotischen Heldenthums in der Musik herrlich ausgedrückt sind.

Der zweite Akt bildet einen Gegensatz zum ersten in seiner ganzen Anlage. Wir betreten den Königspalast zu Ravenna und zwar das Gemach der schönen Mataswintha, welche mit ihrer orientalischen Dienerin und Vertrauten, Aspa, sich unterhält. Die Prinzessin ist in melancholischer Gemüthsstimmung. Es ist die Langeweile der Liebe, die Sehnsucht nach dem Helden, dessen Bild ihre Seele füllt, und den sie doch kaum gesehen hat und von dem ihr niemals ein Zeichen der Erwiederung vergönnt worden war.

Mat. „Als ich am Hofe ihn gesehn,
Den heldenhaften Mann,
Da war's um mich geschehn,
Ihn nicht vergessen kann.

Aspa. Wen meinst du?

Mat. O blöder Blick!
Der stets in Ehrfurcht sich genaht,
Dem Königskinde stets sich neigte,
Doch nie das Weib in mir erkannt.
Du kennst ihn wohl, Graf Witichis, Waltharis' Sohn.

Asp. Du liebst ihn, du, die Königin,
Ihn, deinen Unterthan?

Mat. Als König huldigt man ihm jetzt;
Doch wär er auch der letzte Knecht,
Mich seine Magd zu nennen,
Sollt' Seligkeit mir sein!"

Hiermit ist das ganze Geheimniß dieser Frauenseele aufgeschlossen. Dieses Weib wie Goethe es so trefflich karakterisirt, „war nur aus einem Punkte zu kuriren." Der Gegensatz zu der liebenden, sich selbst opfernden Rauthgundis konnte nicht schärfer gedacht werden. Und hier, wie auch im ersten Akt hat der Komponist das Psychologische der Frauenliebe in hocheffektvoller Weise musikalisch wiedergegeben. Dort die ideale, hier die realistische Liebe der Sinnlichkeit; dort eine Elisabeth, hier die durch den Liebestrank berauschte Isolde.

Dieser Realismus der Tonmalerei drückt sich in der nächsten Szene noch markanter aus, in welcher Arahad als ein stürmischer Werber auftritt, den Mataswintha erregt zurückweist. Wir stoßen wiederum auf die mangelhafte Individualisirung des Textdichters. In einem Athem läßt er Arahad sagen:

„Ein Knecht griff nach der Krone
Da du lebst. Verderben treffe ihn und Tod!"

und gleich darauf, als Mataswintha ihn zurückweist mit den Worten:

„Kennst du den Zwang der Sitte nicht?
Kennst, Knecht, du nicht der Ehre Pflicht?"

dann sich als Verkünder des verhaßten Rivalen darbietet:

„Der Einz'ge der es wagen darf,
Der Gothen König naht dir, Königin.
Schon harren seine Boten dein,
Ein Wink, ich laß sie zu dir ein!"

das ist doch in der That ein allzukrasser, unlogischer Uebergang, und nicht mit Unrecht durfte ihn Mataswintha eine Weiberseele nennen. Und dann, als die Königin in hellem Jubel ausbricht, daß der Held, ihr Ideal, sich nahe:

„Wie Himmelshauch fühl ich es mich umwehn!"

dann wieder, in den ersten Ton zurückfallend, auszurufen:

„Ha! was ist das? So lohnt sich Treue?
Willkommen heißt sie ihn als Herrn?
Dem Jubel folge bittre Reue!
Fluch ihm! Noch trotz ich seinem Stern!

Da mangelt jede Einheit der Gedanken, jeder faßliche Begriff in der Dichtung!

Mataswintha, nachdem sie durch Grippa vernommen hat, daß Witichis sich nahe, um sie als seine Königin zu werben, geräth in die höchste Verzückung. In der nun folgenden Werbeszene, in welcher Witichis mit einer Art Beklommenheit um ihre Hand anhält, tritt ihm Mataswintha mit stürmischer Ungeduld entgegen. Sie ist es, die eigentlich wirbt. Die Szene ist mit der vollen Glut einer Wagner'schen Liebesdarstellung in der Musik ausgedrückt, und schließt mit dem Doppelchor: „Segen, Heil dem edlen Paar!" eine Glanznummer der Oper. Obwohl nicht so breit ausgesponnen, wie das Finale im ersten Akt von Wagner's „Lohengrin", bietet diese Schlußnummer des zweiten Aktes der „Mataswintha" eine solche Fülle von Schönheiten, daß das Publikum bei beiden Aufführungen, denen ich beiwohnte, in einen anhaltenden, rauschenden Beifall ausbrach.

Der dritte Akt bringt uns die Weiterführung der Verwickelung, welche am Schluß des Aktes zur Katastrophe drängt. Der Entre-Akt, welcher mit dem Hauptmotiv des Vorspiels, nach Art eines Wagner'schen Leitmotivs beginnt, bereitet so die Hörer auf den tragischen Ausgang der Handlung am Schluß des Aktes vor. Bei Oeffnung des Vorhangs blicken wir in die Brautkammer der Mataswintha, welche von ihren Dienerinnen zum Empfang des Gemahls festlich geschmückt wird. Es ist ein vierstimmiger Frauenchor,

dessen warmes Kolorit leicht an den Frauenchor in Webers „Oberon“: „Für dich hat Schönheit sich geschmücket,“ anklingt. Obwohl der melodische Gang und die Harmonisirung keineswegs mit Webers Chor zusammentrifft (Scharwenka's schöpferischer Geist hat es nicht nöthig, anderswo zu borgen), schlich sich doch beim jedesmaligen Anhören desselben die Erinnerung an die Haremsszene der Roschana in meinen Geist. Der Vergleich bietet manche Anhaltspunkte. Im „Oberon“ die verliebte schöne Sultane mit ihren Sklavinnen, welche den gefangenen Ritter Hüon durch alle Mittel der weiblichen Reize und des Schmuckes in ihr Liebesnetz zu verlocken trachtet, ein duftendes Bild orientalischen Sinnenrausches. In der „Mataswintha“ ist zwar kein Haremsgemach, aber doch sind es Sklavinnen aus dem Orient, welche die schöne Königstochter bedienen und die nun ebenso bemüht sind, dem königlichen Bräutigam durch bunte Blumenpracht und wohlriechendes Räucherwerk die Sinne zu berauschen, wie in einem orientalischen Zaubermärchen:

„Glühende Rosen, reine Lilien, balsamischer Duft
Würzet die Luft der bräutlichen Kammer.“

Und Aspa meldet, daß sie „aus der fernen Sonnenheimath Wohlgerüche seltner Art“ gespendet habe, die Luft der Liebe zu erhöhen. Zu dieser orientalischen Dekoration und düftegeschwängerten Luft des Brautgemachs paßt auch die ebenso Sinnenreiz erweckende Melodie des Gesanges, e dur, im dreiviertel Takt, der jedoch, in Triolen getheilt, wie Neunachtel klingt: ein romantischer Zauber, mit welchem Scharwenka sich ebenso entschieden und ebenbürtig an Weber anlehnt, wie es Wagner im „Lohengrin“ gethan.

In diesem duftgetränkten Brautgemach sehen wir nun Mataswintha, von ihren gothischen Frauen geleitet, erscheinen, ganz erfüllt von Liebesahnung und Wonnesehnsucht, um den in ihrem Herzen erkorenen Helden in süßer Luft zu umfangen. In einer Nische steht die blumenbekränzte Aresbüste, das Bild ihres Helden. Im Gesang, der fast eine Arie genannt werden kann, strömt ihr Herz über von dem Glück, das die lustzitternde Braut sehnend erwartet. Hier zeigt der Komponist, daß er die höchste realistische Gewalt der Sinne, wie sie Richard Wagner in „Isolde's Liebestod“ äußert, auch zu fesseln vermag. Ein Wonneschauer überschleicht uns bei diesen lustsprühenden Harmonien, und wir empfinden, daß Scharwenka ein Genius ist, der würdig in die Fußstapfen des großen Bayreuther Meisters tritt.

Diese Ueberzeugung wird im folgenden dritten Auftritt, welcher den eigentlichen Kulminationspunkt der Handlung bildet und den Ausgang der tragischen Katastrophe der Oper vorbereitet, noch mehr erhöht. Witichis, der für sein Gothenvolk seine Liebe, seine angetraute Gattin geopfert hat, tritt in das Brautgemach seiner nunmehr doppelten Gemahlin, die seine Umarmung so sehnsüchtig, wonneschauernd erwartet. Er aber erkennt in ihr nicht sein Weib, sondern nur seine ihm angetraute Königin, von der er das glei-

che Opfer für sein, für ihr Gothenvolk erwartet. Er will den ehelichen Genüssen entsagen und ahnt nicht, daß sie ein Weib ist, das nicht Königin sein will, sondern nur Weib, sein Weib. Und wie er ihr sagt, daß er sich ihr nur vermählt habe, um des Vaterlandes, des Gothenvolkes willen, daß er bereits eine Gattin habe, die er von ganzer Seele liebe und der er auch in seiner jetzigen Stellung treu bleiben wolle; wie er sie bittet, auch ihrerseits dem Heile der Gothen zu lieb zu entsagen und ihm nur Königin, nicht aber Gattin sein zu wollen; und wie er dann sein Schwert auf die Mitte des Brautbettes legt, das sie trennen solle von den Freuden der Ehe, da flammt das glühende Blut in den Adern des Weibes auf:

„Das wagst du mir zu gestehn?
Siehst mich kalt in Schmach vergehn!
Geopfert unsers Volkes Wohl!
Verachtet, verschmäht, betrogen! —
Bist du ein Mann und hast mir gelogen?
Bist du ein Held und hast mich beschimpft?

Witichis, der jetzt die Sinneslust der Königin zu ahnen beginnt:

„Weh! welch Licht erdämmert mir!
Wär ich nicht nur der König dir?

„Blinder Träumer," ruft sie, „wachst du auf?" Dann auf sich zurückkommend, in höchster Leidenschaft:

„Furchtbares Licht, das mich umfängt,
Das blendend in die Nacht mich drängt!"

Und mit noch gesteigerter Gewalt schreit sie ihn an:

„Entsetzlicher! Hinweg aus meiner Nähe!"

Witichis, der das Unglück voll begreift, will nochmals beschwichtigen, allein die zur wilden Wuth entflammte Königin richtet sich hoch empor und weist ihn mit gebieterischer Geberde hinaus, worauf der Mann, der vor dem Feinde niemals gebebt, jetzt von dem lodernden Zorn des Weibes bewältigt, langsam das Gemach verläßt. Das verschmähte Weib aber, jetzt zur Furie umgewandelt, ergreift in wilder Raserie das Schwert, welches Witichis auf das Brautbett gelegt hat, zertrümmert damit die Büste und sinkt ohnmächtig zusammen, worauf der Vorhang sich schließt.

Diese markerschütternde Szene ist der Glanzpunkt der Oper. In ihr hat der Komponist sein ganzes Können gesenkt mit der vollen blendenden Gewalt eines Richard Wagner. Ueberwältigend war der Eindruck, den das Finale auf mich bereits im Konzert ausübte, und noch mehr so bei der Bühnendarstellung. Dieses Gefühl der höchsten Leidenschaft äußerte sich nicht auf mich allein, sondern das ganze hochgebildete Publikum, welches bei der

New Yorker Aufführung das gewaltige Metropolitan Opernhaus füllte, war ebenso ergriffen; und neunmal wurde der Komponist unter nicht enden wollendem Jubel vor den Vorhang gerufen. Musiker, bekannt und berühmt wie Anton Seidl, Bruno Oskar Klein, Walter Damrosch ꝛc. stimmten mit ein, und die Mitglieder des Orchesters erhoben sich zur Theilnahme an dem allgemeinen Beifall.

Der vierte Akt endlich bringt uns die Katastrophe der so zugespitzten Handlung. Mataswintha, das verschmähte Weib, wird zu rasenden Furie. Das ist nun einmal die Natur des Frauengeschlechts, in ihrer Verliebtheit pflanzen sie liebliche Blumengärten um ihren Geist und alles leuchtet in himmlischem Glanz, wird aber diese Liebe verschmäht, so werden sie zu Donnergöttinnen, welche die schönsten Blüten im brausenden Gewitter vernichten, bis auch die letzte Spur ihres Paradieses zur wilden Wüste geworden. Beim Weib wird immer der grimmigste Haß aus der feurigsten Liebe geboren. Nach dem Auftritt mit Witichis in der Brautkammer sinnt die rasende Königin einzig darauf, wie sie den Mann, der ehemals jede Faser ihres Herzens gefüllt hat, vernichten kann.

Witichis, der sich keinen Feind im Hintergrund erträumte, ist unterdessen mit seinen jetzt aufs Neue vereinigten Gothen nach Rom gezogen, um die Stadt dem Belisar wieder zu entreißen. Das Heer des Königs war mächtig genug und voller Begeisterung, und an einem Erfolg ward nicht gezweifelt, besonders da die Pläne der Erstürmung der ewigen Stadt mit großer Sorgfalt und kluger Berechnung vorbereitet waren. Aber das ergrimmte Weib des Königs, Mataswintha, hatte es auf die Vernichtung ihres Gatten, der ihre Liebe verschmähte, abgesehen. Sie wußte die Pläne des Feldherrn zu erlangen, und verband sich dann mit Arahad, den sie früher schnöde zurückgewiesen hatte und den sie nun heimlich, dem Heere voraus, an Belisar absandte, um diesem die Pläne ihres königlichen Gemahls zu verrathen. (Hier weicht die Handlung der Oper, aus dramatischen Rücksichten, auch von dem Dahn'schen Roman ab, wo die Königin einen byzantinischen Gaukler in's Lager des Belisar eilen läßt, was der historischen Erzählung insofern nahe kommt, indem nach dieser der Gaukler von Belisar als Spion in das Lager der Gothen geschickt worden war und dort den sicheren Tod gefunden haben würde, wenn ihn die Königin nicht befreit und zu ihrem verrätherischen Botendienst verwendet hätte.)

Dieser ganze Vorgang ist in der Oper weggeblieben, ergibt sich jedoch aus dem nun folgenden ersten Auftritt des vierten Aktes, wo Mataswintha in der Nacht mit dem von Rom zurückgekehrten Arahad eine Zusammenkunft hat. Arahad berichtet dann den Erfolg seiner Mission, sowie daß das Gothenheer bei dem Sturm geschlagen und im hastigen Rückzug nach Ravenna begriffen sei, von Belisar auf den Fersen gefolgt. „Doch unvertilgbar sind diese Helden", fährt er fort, „so lange Witiches ihr Füh-

rer ist." — „Schweig, Verwegener!" erwidert ihm Mataswintha. „Mir diese Schmach? Den dem Verderben ich geweiht, ihn, den du hassest, rühmst du laut? Wenn er noch lebt, ist's, weil ich tausend Tode durch seiner Gothen Fall ihm schwur."

Und nun erkundigt sich das finstre Weib, wie lange wohl Ravenna eine Belagerung Belisars aushalten würde? worauf Arahad antwortet:

„Der Feind, der draußen steht, zwingt sie nicht schnell!"

und auf den Speicher deutend, welcher den Hintergrund der Szene bildet,

„Und reichen Vorrath bergen jene Hallen,
Wo Witichis, du weißt, das Korn gehäuft,
Das Volk zu speisen in der Noth."

Und mit einem Anflug von Hohn fügt er hinzu:

„Nicht tapfer nur, auch weise ist der Held,
Der Mataswintha sich zum Weib erwählt."

Wohl fühlt die Königin den Stich, doch entschlossen erwiedert sie:

„Der Feind, der draußen steht, zwingt sie nicht schnell?
So muß der Feind, der drinnen weilt, es thun!"

Nach dieser Unterredung trennt sich das Paar.

Diese Nachtszene erinnert etwas an die Szene zwischen Ortrud und Telramund im „Lohengrin", obwohl der Komponist in der Musik sorgsam jeden Anklang vermieden hat. Die dunkle Nacht und das finstere Paar wecken unwillkürlich den Vergleich. Darauf tiefer einzugehen, bedürfte es aber einer näheren Zergliederung der beiden Tonwerke, was hier Zeit und Zweck meines Vortrags nicht erlauben.

Im nächsten Auftritt, den man sich als vom ersten durch einen längeren Zeitraum getrennt denken muß, erscheint Rauthgundis, ärmlich gekleidet, welche die bis zu den Bergen gedrungene Kunde der Niederlage des Gothenheeres hierhergetrieben hat. Dieses Erscheinen der verlassenen Genossin des Witichis ist nur eine nothwendige Vorbereitung für die spätere Entwickelung der Handlung. Bevor ich aber zu dieser schreite, ist es nöthig, den Apparat der Bühne in kurzem Umriß zu schildern.

Rechts vom Publikum befindet sich der königliche Palast mit zum Thor leitender Freitreppe und einer im Vordergrund sichtbaren Altane. Dem Palast gegenüber, links, ist die von Theodorich d. G. erbaute Kirche, mit großem Portal, zu welchem ebenfalls Stufen hinaufführen. Zwischen beiden ein offener Platz und im Hintergrund der Straße ein mächtiger Bau, der Kornspeicher, in welchem Witichis große Vorräthe von Lebensmittel aufgehäuft hat, für den Fall, daß sie in der Festung eine längere Belagerung aushalten müßten.

Noch ist es Nacht. Das Volk zieht in die Kirche zum Frühgottesdienst. Witichis, Totila, Grippa und die übrigen Führer, sowie das Gros des geschlagenen Heeres versammeln sich auf dem Platz und gehen gleichfalls in die Kirche, um den Beistand des Himmels zu erflehen, weil Witichis für diesen Tag einen Ausfall bestimmt hat. Rauthgundis kniet, nachdem Alle in der Kirche sind, auf der untersten Staffel der Treppe. — Jetzt erscheint Mataswintha mit einer Fackel in der Hand aus dem Palast.

„Er ist zurück, nicht länger darf ich zaudern,
Will auch das Weib in mir erschaudern,
Ein Rachedämon schreit' ich durch die Nacht,
Die Nacht im Sinn, die elend mich gemacht.
Sie deckt mit Finsterniß mein Leben;
Der dunkeln Welt hab ich mich hingegeben.
Derweil im Kampf sich Gothenreihen lichten,
Will ich das grause Werk verrichten,
Das seiner Hoffnung Bau vernichtet.
Horch! tönt eine Stimme durch die Nacht?
Es war der Wind, der meinem Werke lacht.
Wachs an zur Windsbraut, lustig Element!
Ihr bösen Geister, stählt mit Kraft
Die unheilschwangre Leidenschaft,
Den wilden Haß, der mich erfüllt,
Wie Abgrundnebel mich umhüllt."

Sie ist im Begriff, mit der brennenden Fackel in den Speicher zu stürzen, als aus der Kirche die ersten Akkorde des Kirchengesangs ertönen:

"Domine Jesu Christe, Rex gloria, libera me!"

Sie wird ergriffen von dem Gesang, der bittere Haß in ihren Mienen scheint sich in Wehmuth und Reue lösen zu wollen. Immer deutlicher tritt diese Ergriffenheit hervor. Sie zaudert, will entfliehen und von ihrem teuflischen Vorhaben abstehen. Da erblickt sie Witichis in der Kirche und der Dämon der Rache faßt sie aufs Neue und nun stürzt sie mit der Fackel in den Speicher, während zum Nachspiel der Orgel das Volk aus der Kirche strömt.

Die nächste Szene vor der Kirche zeigt uns in kurzem Bilde den Aufbruch der Krieger, geleitet von Witichis und den Heerführern, zum Ausfall auf das feindliche Lager. Witichis hält eine Ansprache an das Heer und dieses erwiedert mit Hochrufe auf ihren Führer, worauf Alle durch die Straße hinauseilen zum letzten Verzweiflungskampf. Nur Rauthgundis bleibt im sechsten Auftritt auf der Bühne. Während sie im wehmüthigen Gesang ihren Gefühlen Ausdruck gibt, sieht sie in der Gallerie des Speichers flackerndes Feuer emporleuchten. Sie stutzt erschrocken. Da kommt Mataswintha, wie vorhin verschleiert, aus der Thür des immer lichter brennenden Speichers:

„Es ist geschehn, die Flamme lodert auf;
Nun Unheil, habe deinen Lauf!
Dort draußen harret ihrer Tod,
Hier grinst des Hungers grimme Noth!"

Sie will in den Palast schleichen; da tritt ihr Rauthgundis entgegen mit den Worten:

„Wer bist du, die in finstrer Nacht
Ein tödtlich Flammenmeer entfacht?"

Mataswintha entgegnet:

„Soll einer Bettlerin ich Rede stehn?
Weich von mir, grau Gespenst, ich kenn dich nicht!"

Da nun Rauthgundis auf sie zuschreitet, wirft Mataswintha den Schleier zurück und gibt sich zu erkennen. Die jetzt folgende Szene zwischen den beiden Frauen ist eine der gewaltigsten der Oper: Hier begegnen sich Liebe und Haß im Zweikampf der Rede und der Töne, der vom Tondichter herrlich erfaßt und durchgeführt wird, und mit dem Triumpf der Rache schließt.

„So bist Rauthgundis du, sein Weib?
Sei gesegnet mir die Stunde,
Da sie alle trifft der Streich,
Mann und Weib im engen Bunde,
Gothenglück und Gothenreich!"

Zum Schluß dieser Szene strömt, durch die Feuersbrunst geweckt, das Volk herbei, in lautem Jammer ausbrechend, während Mataswintha, in ihrem Mantel gehüllt, trotzig dasteht und in die Flammen blickt.

Nun folgt das Finale der Oper. Das Gothenheer, geschlagen, kommt wieder in die Stadt zurück. Witichis zum Tod verwundet, wird auf einer Bahre hereingetragen. Auf dem freien Platz gestellt, umdrängt die Menge den geliebten König, der besinnungslos daliegt. Dann schlägt er die Augen auf und starrt in die Flammen:

„Was erblick ich? Morgenröthe?
Ist die Nacht so schnell vergangen?
Sagt, wo bin ich? bei den Meinen?"

Rauthgundis, von Schmerz überwältigt, neigt sich über den sterbenden Helden und schluchzt: „Trauter, Theurer! Bei den Deinen!"

Die sich nun entwickelnde Handlung zwischen Witichis, Rauthgundis und Mataswintha ist eine höchst ergreifende. Das liebende Weib und die hassende Furie, der Engel des Lichts und der Dämon der Finsterniß ringend im wechselseitigen Seelenkampf, während der Tod mit leisem Flügelschlag

sich niedersenkt und den Geist des Helden aus seiner Hülle befreit. Beim letzten Athemzug des sterbenden Witichis sinkt die edle Rauthgundis mit schmerzlichem Aufschrei über die Leiche zusammen, während Mataswintha von wilden, einander widerstreitenden Empfindungen zerrissen, niederkniet, bald Haß, bald Reue äußernd. Als der Tod den Geist des Helden von seiner sterblichen Hülle losgelöst hat, richtet sie sich auf und eilt nach dem brennenden Speicher:

„Erharrt ihr das Ende mit bangen Mienen,
Als sei euch ein Gespenst erschienen?
Seht, das Ende ist da!
Aus der Kälte in die Glut
Soll ich nun gelangen,
Wo sich's wollustathmend ruht,
Brünstig, heiß umfangen.
Sehet ihr den Vorhang wallen
Meines Brautbetts licht und roth?
Friedlich hinter ihm geborgen
Endet alle Lebensnoth.
– – – – – – – – – – – – – –
Schauernde Kälte war mein Sein,
Zu zehrender Glut nun geh ich ein.
Das Gothenreich stürzt jäh zusammen,
Die Königin schwindet in lodernden Flammen!"

Sie verschwindet rasch in dem brennenden Speicher, der dann krachend zusammenstürzt, während der Vorhang langsam fällt.

Die Gestalt der Mataswintha bietet uns ein erschütterndes psychologisches Räthsel der weiblichen Seele. Was das Weib verlangt, fordert es ganz oder vernichtet Alles. Felix Dahn hat diesen Zustand der gothischen Königstochter trefflich mit den wenigen Worten präzisirt: „Sie war Weib und doch Mädchen, Wittwe und doch nie Weib."

Wenn ich auch nicht wie Robert Schomburgk ausrufen will, als er die „Viktoria Regina" in Südamerika fand: „Ich habe die schönste Blume der Welt entdeckt!" so darf ich doch wohl zum Schluß dieses Vortrages sagen, daß Scharwenka's „Mataswintha" eine Königsblume ist, die noch lange im Garten der Töne blühen wird.

* * *

Statt einer Analyse des musikalischen Inhalts, wird Ihnen Herr Prof. Dr. Eisenheimer etliche Theile der Oper zu Gehör bringen, wobei je-

doch vorausgeschickt werden muß, daß ein Klavier nie das Orchester zu ersetzen vermag, dessen wundervolle Klangwirkungen Scharwenka ebenso gewaltig hervorgezaubert hat, wie Berlioz, Liszt und Richard Wagner es gethan haben. Der treffliche Pianist hob dann besonders die dramatisch effektvollsten Stellen des Scharwenka'schen Meisterwerkes hervor, die ich bei den betreffenden Gelegenheiten nur mit dürren Worten andeuten konnte, und die bei Laien auch durch den eingefügten Notendruck unverständlich vorübergegangen wären.

Prolog zur ersten Bühnenaufführung

der Oper

MATASWINTHA.

(New York 1. April 1897.)

Ein Funke fiel vom Himmel, mit Götterkraft
Entzündend hellen Schein. Der Glut entstieg
Ein hohes Weib, geschmückt mit goldner Krone,
Der stolz gethürmten, und mit starker Brünne;
In rechter Hand den Speer und an der linken
Den eh'rnen Schild. Aus ihren Augen blitzten,
Wie Sonnenfunken heiliger Begeist'rung,
Die stolzen Züge einer hehren Göttin.

Ich bin die Fama, sprach sie, die von allem
Was nur die Welt belebt, von Kunst und Wissen,
Von Frieden und von Krieg, von Edelmuth,
Von Vaterland und Heldenruhm, von Weisheit
Und Thorheit, wie von Lieb' und Leidenschaft,
Was sie entzündet, blühen läßt und tödtet,

Und was noch sonst erregt die Menschenseele,
Stets Kunde bringt. — Heut steh ich in den Dienst
Der Kunst, der hehren, die vor Euren Sinnen
Sich wird entfalten und mit mächt'gem Zauber
Die Geister fesseln, wo der holden Musen
Beglückende Gewalt die Herzen rührt.
Die Kunst ist's der Empfindung, des Gemüthes,
Die wechselreiche, welche wächst und ranket,
Wo nur für Wohlklang, Harmonie und Schönheit
Ein Pulsschlag in den heißen Adern lebt.

Erato und Melpómene sie haben
Und Euphrosine mich herabgesendet,
Um Euch zu künden, daß ein hoher Meister,
Den Ihr ja kennen solltet, Eure Herzen
Entzücken wird mit hehren Zauberklängen. —
Ihr habt ihn selbst ermuntert durch die Güte
Womit Ihr freudig seinem Erstlingswerk
Entgegen kamt, um dieser neuen Palme
Den günstigen, den urbarkräft'gen Boden
Zu sichern, daß sie blühen und gedeihen
Und in der Zukunft Früchte tragen möge.

Doch nicht im Dienste nur der ew'gen Musen
Kam ich hierher. Stets knüpfen an Erato's
Süßholdem Liebesfang, dem Götterfunken
Der Freude Euphrosinen's, wie der Klage
Melpómene's sich auch die großen Thaten,
Die aus dem tiefen Born der Menschenseele
Entströmen und wie helle Sterne glänzen,
Um meteorengleich dann zu verglühen.

Mich mahnte Klio noch, im bunten Rahmen,
Soweit der Schauplatz dieser engen Räume
Es zuläßt, Euch zu schildern die Geschichte
Von einem Volk, das aus Germanien's Norden —
Ein stolz Geschlecht — im Sonnenland des Maien
Voll Kraft sich einst erstritten kühn die Heimath.
Und wie durch innern Zwiespalt dann, inmitten
Des Glückes und der friedenssanften Tauben,
Auch finstre Raben krächzend diese Stätte
Der holden Eintracht schrill und wild umflattern,
Zu kündigen, daß alle Erdenschönheit
Dem wechselvollen Schicksal ist verfallen.

Ihr sollt vernehmen, wie in bittern Groll
Und grimmen Haß sich Liebe kehrt; wie Bosheit
Voll List das Werk zertrümmert, das nur Treue
In seinen Fugen kann und Mauern halten.
Auch sehen werdet Ihr mit tiefem Schaudern,
Wie Leidenschaft, die unbefriedigte,
In fiebertollem Wahn zu Grunde geht.
Im Geist auch sollt Ihr schaun die edle Treue
Des Weibes, das zum letzten Athemzug
Die sterbende Gestalt des hohen Helden
Voll Zärtlichkeit umschwebt.

Er fiel und starb
Durch niedrigen Verrath; doch seine Brust
Belebt im Tode noch das Pflichtgefühl
Der Treue für sein Volk. Ach! wie er sank,
So bebt der Stamm noch, wenn die Eiche stürzt,
Die durch des tück'schen Beiles Streiche fällt
Und dann im Fall die Wipfel rauschend neigt.

Ihr sollt die Wunder schauen und genießen,
Die voll harmonisch hier vorüberfließen:
Horcht auf in Andacht! und die stolzen Weisen
Sie werden laut des Meisters Dichtung preisen!
Was Ihr erlauscht, wird dann in späten Tagen
Nachhallend noch der Gothen Schicksal klagen!

Joseph Haydn
und seine Bedeutung für die Entwickelung der modernen Musik.

Vortrag gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" am 26. September 1894.

Meine Sprache versteht man in der ganzen Welt.

Joseph Haydn.

Italien war das Land der Musik in alter Zeit. Diesen Ruhm wird Niemand dem Lande, wo der Malvasier blüht und wo am Bolsener See der Muskateller reift, wo Christi Thränen und die Glutenperlen Falernum's die durstigen Lippen netzt und die Seele zu feuriger Begeisterung hinreißt, rauben wollen. Aber wie auch, von dem sonnigen Italien verpflanzt, an der Donau und dem Main, an der Mosel und dem Rhein die goldenen Trauben gedeihen und mit noch süßerem Duft die Sinne beglücken, so pflanzte sich auch die göttliche Kunst der Musik allmählich nach dem Lande nördlich der Alpen, wo vor alter Zeit Bardengesänge die dunkeln Forsten durchhallten, und die wilden Schlachtweisen der Skalden die thierfellbekleideten Krieger zum Kampf anfeuerten, dadurch den welterobernden Römern ein donnerndes Halt! gebietend. In diesem nordischen Germanien blühte später die Kunst der Töne noch schöner und stolzer empor, als in dem ehemals Alles überstrahlenden Latium.

Wer die ersten Säemänner waren, welche den Samen der Kunst nach Deutschland verpflanzt haben, wer Diejenigen, durch deren Genie die frühesten Früchte derselben dort reiften: Albertus Magnus und Lassus und Schütz und Keyser, Hasse und andere Meister, darüber haben wir bisher in den Vorträgen unseres Vereins noch nichts vernommen. Vielleicht kommt einmal die Gelegenheit, wo auch dieses unbekannte Land durch den Fleiß des einen oder anderen unserer Mitglieder uns wird vor das geistige Auge geführt werden.

Von einer ziemlichen Anzahl derjenigen Heroen der Tonkunst, welche auf die ersten Anbauer des Reiches der Klänge in unseren heimischen Gauen folgten, und welche die von denselben gezogenen Blumen und Früchte immer mehr und mehr veredelten, bis die deutsche Musik jetzt unbestreitbar die aller übrigen Nationen an Glanz und Fülle, an Glut und Farbenpracht, an Innerlichkeit, Seele und Gemüth so weit überstrahlt, daß ihr allseits der Preis zuerkannt wird, von vielen dieser großen Meister haben wir bereits in unserem Kreise Kunde vernommen, von Händel und Bach, von Gluck und Mozart, von Weber, Mendelsohn und Richard Wagner, und wir haben ihr Wirken und ihre Verdienste um die göttliche Kunst darlegen hören in würdiger Weise. Von einigen aber der wirklich großen Meister ist das bisher noch nicht oder noch nicht in dem Maße geschehen, wie es ihnen

mit vollem Recht gebührt. Es sind also noch Lücken in dem gewundenen Ruhmeskranz vorhanden, die wohl durch Hinzufügung frischer Lorbeerreiser gefüllt zu werden verdienen.

Die markirtesten Grenzsteine am Wege der Entwickelungsgeschichte der deutschen Musik lassen sich durch die Namen Lassus, Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelsohn, Schumann und Richard Wagner bezeichnen. Da wird es uns klar sein, daß, abgesehen von der vor Bach-Händel'schen Zeit, die erste uns aufstoßende Lücke auf den Altmeister, den eigentlichen Schöpfer unserer neueren Musik, namentlich der Instrumentalmusik, Joseph Haydn, fällt, indem viele der andern, wie bemerkt, bereits in früheren Vorträgen ihre Darsteller gefunden haben.

Joseph Haydn unter den zwanzig Kindern seiner Eltern das älteste, wurde in dem niederösterreichischen Dorfe Rohrau am 31. März 1732 geboren. Sein Vater war Wagenmacher, doch übten Haydn's Eltern nebenbei als wandernde Musikanten auf den benachbarten Kirmessen und Jahrmärkten ihre primitive Kunst, wobei der Vater die Geige und die Mutter Harfe spielten. Schon als kleiner Knabe mußte Seppi mit der Geige den Vater begleiten und mit seiner schönen Sopranstimme durch Gesang an dem Beruf der Eltern theilnehmen, wobei in einer größeren Ortschaft ein Domherr auf diese schöne Stimme aufmerksam gemacht wurde, der ihn dann als Chorknaben nach Wien brachte. Als er die Diskantstimme verlor, erhielt er indeßen seinen Abschied, und längere Zeit mußte er durch Unterrichtgeben kümmerlich seinen Unterhalt sich erwerben. Frühzeitig und entschieden regte sich dabei in ihm der Trieb und Drang zum Komponiren. Einen eigentlichen Lehrer aber hat er niemals gehabt. Was er geworden, ist er durch eigenes Studium, allein und durch sich selbst geworden. Er kaufte sich den "Gradus ad Parnassum" von Fux, verschaffte sich einige Musikwerke der damaligen Zeit, namentlich des Hamburger Bach, und fing nun an zu studiren, zu üben und zu komponiren.

Wie stand es um seine Kunst, als Haydn auftrat? Was fand er vor? fragt man unwillkürlich, und so muß man bei jedem Künstler fragen, wenn man seinen Bildungsgang und sein Verdienst richtig erkennen und würdigen will. Johann Sebastian Bach und seine Söhne, darunter besonders Philipp Emanuel Bach, Gluck und Händel waren die größten Meister jener Zeit. Reine Instrumentalmusik gab es noch fast gar nicht. Das Höchste dieser Art was Haydn vorfand, waren die sogenannten Symphonien vor den Opern, unsern heutigen Ouverturen in der Form ähnlich, die Orgelwerke des älteren Bach, seine Tokkaten und Fugen, die Suiten Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach's für Orchester, und Anfänge der Klaviersonate, die Kühnau um 1700 begonnen hatte. Opern und Oratorien waren schon mehr im Gange. In allen diesen Werken aber herrschte der psalmodische Styl vor und ein Unterschied zwischen einer Opernarie, einer

Kirchenarie und einem Sonatenstück war kaum zu bemerken. — Haydn komponirte zuerst kleine Stücke für wenige Instrumente, die Abends vor den Häusern abgespielt wurden. Da kam ihm der Gedanke, für den Grafen von Fürnberg ein Streichquartett zu komponiren. Mit diesem Streichquartett beginnt unsere moderne Instrumentalmusik.

Altmeister Haydn hat für die Musik dasselbe gethan, was Klopstock, Lessing, Herder und Goethe für die Litteratur thaten. Obwohl er Zopf und Perücke trug, besaß er doch größere reformatorische Kühnheit und ein gewaltigeres Genie, als alle neueren Tonsetzer zusammengenommen. Wie groß sein Verdienst ist, läßt sich kaum ermessen. Wenn aber das größte Genie dasjenige ist, welches in irgend einer Kunst den weitesten Schritt vorwärts thut, so ist Joseph Haydn das größte musikalische Genie aller Zeit, denn Niemand vor oder nach ihm hat in der Tonkunst einen so großen Schritt vorwärts gethan, als er: auch Mozart, auch Beethoven, auch Richard Wagner nicht. Haydn gab der Musik eine klarere, anmuthigere, faßlichere Form, er machte sie um Vieles ausdrucksvoller und legte den Grund zu unserer heutigen Instrumentalmusik, zur Anwendung der Klangfarben in der Instrumentation.

Es ist viel über Haydn geschrieben worden, viel Rühmenswerthes, noch mehr aber hat man über ihn in's Blaue hinein gefabelt und phantasirt. Das letztere ist leicht, sehr leicht; sehr schwer aber ist es, bei jedem Meister zu erkennen, und zu erklären, was er gethan, wie er es gethan hat und was ihn dahin gebracht hat, es thun zu können. Die Geschichte der Kunst, d. h. die Erfahrung, wenn sie recht befragt wird, ist die beste und untrüglichste Lehrerin der wahren Kunstgesetze. Es gibt kein Genie ohne klares und richtiges Denken. Alles Gerede über sogenannte unmittelbare Offenbarung in der Kunst und in den Wissenschaften sind hohle Phrasen solcher, die das Leben des Künstlers weder selbst durchgemacht und aus eigener Erfahrung kennen, noch durch scharfe Untersuchung ihrer Werke, freilich mit der dazu nöthigen Kenntniß ausgerüstet, zu einem Urtheil befähigt sind. Jedes vernünftige Thun setzt ein vernünftiges Wollen und eine geübte Kraft voraus, das Gewollte am besten auszuführen. Darum ist an den großen Meistern auch nicht bloß das Genie, die in sie gelegte Himmelsgabe, zu bewundern, wie es zumeist geschieht, nicht zu bewundern das, was ihnen von der Natur gegeben wurde, sondern was sie sich selbst gaben, was sie durch Fleiß und Nachdenken erwarben. Nicht das Genie und die Kraft allein macht den Meister, sondern die rechte Anwendung des Genies und der Kraft, und das ist nur durch langes Prüfen, Abwägen, Versuchen und Ueben zu erlangen. „Ich habe sie (eine Ballade) lange mit mir herumgetragen, ehe ich sie niederschrieb; es stecken Jahre des Nachdenkens darin und ich habe sie drei- bis viermal versucht, ehe sie mir so gelingen wollte, wie sie

jetzt ist." So spricht Goethe, so verfuhr ein Goethe; so verfuhren auch alle wirklichen Genies, die es zu etwas Bedeutendem gebracht haben, und so verfuhr auch Haydn.

Es wurde von mir bemerkt, daß Haydn den weitesten Schritt vorwärts gethan habe von allen Tonsetzern vor oder nach ihm. Dies mag bei Laien und selbst bei Musikern, die nicht mit der älteren Tonkunst vertraut sind, als eine kühne Behauptung aufgefaßt werden: Ist denn aber Händel so weit über seinen Lehrer Keiser, Bach so weit über Hasse und Schütz, und waren diese wirklich weit über Lassus hinausgeschritten? Nein! Sie alle brachten nur die von Lassus und Palestrina fest begründete Form auf die höchste Stufe der Vollkommenheit, sie hauchten dieser Form ihren eigenen gewaltigen Geist ein: Händel durch seine Kühnheit und Kraft, Bach durch die Vollendung seiner Gestaltungen, Gluck durch die Vereinfachung und Vertiefung seiner Schöpfungen über die der vorangegangenen Zeiten, aber aus der strengen Form traten sie nicht heraus. Sie schufen das Größte, das Erhabenste in ihrer Zeit und dem Geist ihrer Zeit, aber keinen neuen Geist einer neuen Zeit.

Beim Anhören von Bach's, Händel's und selbst Gluck's Tonwerken, wie sie uns heute vorgeführt werden, dürfen wir nicht aus den Augen lassen, daß die Instrumentationen derselben in modernem, mehr farbenprächtigem Gewand anders erscheinen, als sie die Meister selbst geschaffen haben; indem neuere Komponisten sie frisch bearbeiteten. So hat bereits Mozart Händel's „Messias" und „Alexanderfest", sowie einige andere Werke Händel's neu instrumentirt und Robert Franz die meisten der Bach'schen Kantaten und Oratorien. Dies läßt den Abstand theilweise vergessen, der sie von den Tonschöpfungen Haydn's trennt, jedoch nur soweit es ihre Farbe, nicht aber ihre Gestalt betrifft.

Eifrige und lange fortgesetzte Uebungen gaben Joseph Haydn eine große Gewandtheit in den kontrapunktischen Künsten, namentlich in der Fuge. Mit dieser Gewandtheit, die freilich aus den vorhandenen Werken der Meister geschöpft war, wagte er sich nunmehr allmählig über diese hinaus. So entstanden seine ersten Quartette. Diese sind denn auch noch trocken, eigentlich nur freier behandelte Fugen mit Gedanken in der damaligen Modeform. Studirt man sie der Reihe nach vom Anfange an, so erkennt man deutlich den Bildungsgang seines Geistes. Man sieht in ihnen, was er an seinen eigenen Werken und denen seiner Vorgänger und Zeitgenossen beobachtete, was ihm daran mangelhaft erschien und welche Regeln zum Bessermachen er sich daraus herleitete. Dies und kein anderer ist denn auch der rechte Weg zum Weiterbilden. Haydn erkannte, daß die Wiederholung der Gedanken ein unerläßliches Gesetz in der Musik sei, weil sie das einzige Mittel abgibt, ein Musikstück, eine Reihe schnell vorübereilender und verklingender Töne, als eine Form, als ein Ganzes zu erfassen. Er bemerkte

aber auch, daß diese nothwendige Wiederholung bisher zumeist in derselben Gestalt komme und er fühlte, wie ermüdend, wie langweilig, den Genuß mehr störend, als steigernd dies sei. So fand er einen Mangel in der Musik seiner Zeit und stellte sich die Lehre auf, daß die Wiederholung zwar beibehalten, daß ihnen aber überall und jedesmal bei ihrem Wiedererscheinen etwas Neues beizugeben sei, daß sie stets in neuem Gewande, in anderem Lichte oder in veränderter Gestalt, in verschiedener Tonfarbe auftreten müßten, um das Gehör angenehm zu unterhalten. Das war die erste große Hauptregel, die er ergründete, die er mehr und mehr ausprägte und die ihn zu jener wunderbaren Fähigkeit führte, aus wenigen Takten ein großes und interessantes buntes Gebilde entstehen zu lassen, das bei der strengsten Einheit die außerordentlichste Mannigfaltigkeit offenbart.

Diese seine große Erfindung, die thematische Arbeit, hat den entscheidensten Einfluß auf die Musik gehabt, denn alle echten und rechten Komponisten nach ihm erkannten sie als etwas Urwesentliches aller Instrumentalmusik an und verwendeten sie in ihren Werken. Keiner seiner Nachfolger aber hat ihn darin übertroffen. Mozart und Beethoven kamen ihm wohl gleich, sie benutzten diese thematische Arbeit auch in anderer Weise und brachten herrliche, mannigfaltig neue Gestaltungen daraus hervor, übertroffen aber haben sie Haydn darin nicht. Von allen späteren Komponisten hat ihn keiner, auch Mendelsohn und Brahms nicht, in seiner Verwandlungskunst der Gedanken nur erreicht.

Manche der Neueren und Neuesten scheinen sogar, ihren Werken nach zu urtheilen, wenig oder nichts davon zu wissen. Man bemerkt bei diesen ein ewig unruhiges Haschen nach Ueberraschungen,

Wo ein Gedanke den andern frißt,
Eh' dieser nur halb geboren ist!

aber ein Herz und Gemüth erfreuendes und vollgerundetes Ganzes fehlt; wir bemerken nur skizzenhaftes Umherhüpfen von einem auf das andere, ohne daß es zur formvollendeten Gestalt wird. Es ist ein unaufhörliches Haschen nach kleinen und kleinlichen Effekten, das den Geist nicht zur Ruhe, zum behaglichen Genuß und zur inneren Würdigung des Gehörten kommen läßt. Bei Haydn aber und den ihm nachfolgenden Meistern, Mozart, Beethoven ꝛc., bewahrt sich auch in den Umwandlungen der Gestalten die Klarheit, welche, gleich dem unbewegten silbernen See die sich darin abspiegelnden Sterne, uns die Seele des wahren Künstlers offenbart. Keiner von allen, die nach Haydn kamen, hat in dieser Kunst ein Mehr hineingethan, auch selbst Beethoven nicht. Sie hatten wohl andere Gedanken, aber sie spannen sie thematisch aus nach Haydn's Erfindung.

Der zweite unter den Mängeln, welchen Haydn an der Musik seiner Zeit erkannte, war die Magerkeit und Dürre der Instrumentation. Er ahnte, welche Reize des Wohlklanges in den verschiedenen Instrumenten liegen müßten, und wie viele neue, schöne Effekte durch anderweitige Verwendung, durch neue Mischungen derselben hervorzubringen sein dürften. Daraus bildete er sich seine zweite Hauptregel: Wohlklang überall, möglichst viele neue Verwendungen und Mischungen der Instrumente und in Folge davon möglich viele neue wohlklingende Effekte.

Auch hierin hat Haydn, wenn man seine Werke in dieser Hinsicht mit denen seiner Vorgänger vergleicht, Außerordentliches geleistet, wobei ihm allerdings zu Statten kam, daß er alle damals bekannten Instrumente mit einer virtuosen Fertigkeit selber zu spielen verstand. Von Mozart aber und Beethoven und später von Weber und in der Neuzeit von Richard Wagner und Berlioz ist er darin noch übertroffen worden, denn diese brachten die neue und wohlklingende Instrumentation zu einer bis in ihrer Zeit ungeahnten Vollendung, wozu in neuester Zeit auch die Vervollkommnung der Instrumente, z. B. die zahlreich vermehrt angebrachten Klappen und Mechanismen an Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten ꝛc., die der Ventilen an Trompeten und Hörnern und die Erfindung neuer Instrumente einen großen Theil beigetragen haben.

Einen dritten Mangel der damaligen Musik fand Haydn in dem oft gänzlichen Fehlen irgend eines karakteristischen Ausdrucks, irgend eines nachempfindbaren Gefühls, denn die Tonwerke jener Zeit waren zumeist künstlich kalte Klangzusammensetzungen, denen der warme Hauch des Gemüths ganz und gar abging. Und daraus zog er die dritte Hauptlehre: die Tonsprache deutlicher, wärmer, empfindungsreicher, verständnißvoller zu machen. Dies bewirkte er dadurch, daß er seinem Thema Geist und Leben einhauchte, ihm einen bestimmten Ausdruck gab und denselben durch das ganze Stück festhielt.

Zunächst blickte er in sein eigenes Herz und bemühte sich, die Gefühle, die sich dort regten, in seinen Tönen zu schildern. Die Folge davon war, daß man in seinen Werken bald kindlich heitere, neckisch humoristische Laune, bald feurige Leidenschaft, bald sanfte Wehmuth, Trauer u. s. w. erkannte. Aber dabei blieb er nicht stehen. Er fühlte, daß der Komponist überhaupt sich stets die Schilderung eines bestimmten Gegenstandes vornehmen müsse, um reicher an Erfindung und an Ausdruck zu werden. Wie ich bereits in einem andern Vortrag erwähnte, stellte er sich des öfteren Aufgaben, seine Seelenempfindungen in Tönen darzustellen, so z. B. nach seinem eigenen Geständniß für ein Adagio die Aufgabe: „eine Unterredung zwischen Gott und einem reuigen Sünder" musikalisch auszudrücken. Wer kennt nicht

die herrliche Arie aus der „Schöpfung", in welcher er den auf mächtigen Fittigen durch die Lüfte segelnden Aar und die mit trillerndem Gesang zur Sonne sich erhebende Lerche in wunderbaren Tönen dem Hörer vor die Sinne zaubert!?

Allerdings hat er den Gedanken, durch Musik irgend etwas Bestimmtes schildern zu wollen, nicht zuerst gehabt. Schon Sebastian Bach gab mehreren seiner Instrumentalwerke in ihren Titeln eine Art Programm mit, z. B. „Abschied eines Freundes." Früher noch hatte Kühnau in Leipzig herausgegeben: „Biblische Historien nebst Auslegung der Sonatenform." Der zweiten ist da beigedruckt: „Der von David vermittelst der Musik kurirte Saul. Also präsentirt die Sonate 1.) Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, 2.) Davids erquickendes Saitenspiel und 3.) des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüth." — Gewiß ein Gegenstand, der für die Musik kaum besser gewählt werden kann.

Später verband man zu dem, was man Sonate nannte, drei Sätze, in denen der Komponist und der Vortragende im großartigen und erhabenen, im gebundenen und fließenden, im leichten und im gefälligen Stil sich zeigen konnten. Man bezeichnete deshalb den ersten Satz mit: **maestoso und allegro**, den zweiten mit **andante und larghetto**, den dritten mit **menuetto**. Noch später, namentlich seit Emanuel Bach, kam ein vierter Satz, das **Rondo**, hinzu. Wenn demnach auch Emanuel Bach der eigentliche Schöpfer der Klaviersonate ist, so hat doch Haydn sie ausgebildet, hat aus ihrer Form das Quartett und die Symphonie herauswachsen lassen, wie wir sie jetzt kennen. Sein Hauptverdienst dabei ist aber nicht bloß, daß er die Form weiter ausbildete, sondern daß er sie, wie schon erwähnt, durch seine thematische Arbeit interessant zu machen wußte, vor Allem, daß er *ganz neues, mannigfaltiges Figurenmaterial erfand*, und aus den damaligen stereotypen Figurenformen gänzlich heraustrat. Dies vermochte er nur in Folge einer außerordentlich reichen Phantasie und Erfindungskraft, die wir jetzt kaum genügend zu ermessen vermögen, weil wir im Besitz dessen, was er neu geschaffen hat, uns in die Zeit nicht zurückversetzen können, in welcher dasselbe noch gar nicht da war. Haydn hat *durch neue Erfindungen* mehr gethan und die Kunst weiter gefördert, als irgend ein anderer Komponist vor oder nach ihm. Um dies zu erkennen und zu würdigen, braucht man nur seine Werke mit denen seiner Vorgänger und Nachfolger zu vergleichen.

Ein *vierter* Mangel endlich, der sich ihm in der Musik seiner Zeit bemerkbar machte, war die stereotyp magere *Form* der Musikstücke. Zwar fühlte und erkannte er, daß die Musik gewisser *konventioneller* Formen bedürfe, da sie wie alles Andere eben nur durch ihre Form faßlich und begreiflich werde, aber es entging seinem scharfen Blick und seinem tiefen Gefühl nicht, daß dies Konventionelle zu sklavisch festgehalten werde, und

daß das frische Leben in der engen Begrenzung verkümmern müsse. Frisches Leben wollte er der Musik einhauchen und die Ungefügigkeit jener stereotypen Formen hemmte ihn in freier Bewegung. Mit der Form hat er darum schwer gerungen, aber sein Streben erreichte endlich doch das Ziel. Es gelang ihm, die Formen den psychologischen Erscheinungen, den Regungen des Gemüths, entsprechender zu erweitern und zu gestalten und ihnen damit reinere Natürlichkeit und größere Mannigfaltigkeit zu geben. Das ist sein viertes Verdienst.

Diese vier Haupt- und Grundregeln, nach denen Haydn seine Werke schuf, und die sämmtlich durch seinen scharf und klar in das Leben und die Kunst einblickenden Verstand entdeckt wurden, geben in Verbindung mit seinem leicht erregbaren Gemüthe und einer lebendigen, schaffensstarken Einbildungskraft das musikalische Genie Haydns, das wir aber nimmermehr so glänzend vor uns erscheinen sehen würden, hätte ihm der rastlose Fleiß gefehlt und hätte er sich nicht weise auf seine Kunst beschränkt.

Wer einige der poetischen und ästhetischen Ueberschwänglichkeiten über Haydn's Geist und Wesen gelesen hat, dem mögen meine Bemerkungen vielleicht sehr handwerksmäßig vorkommen, aber mit philosophisch-mystischem Wortkram und mit Phantastereien ist der Kunst nichts genützt. Wer die großen Meister wirklich verstehen, wer ihnen nacheifern will, muß sie am Arbeitstisch belauscht, muß in die geheime Werkstatt ihres Schaffens hineingeblickt haben. Spricht man aber auf der andern Seite, wie ich es öfters hören mußte, von „abgethanen Standpunkten" und dergleichen Unsinn, so höre man z. B. eine Schumann'sche oder eine Brahms'sche und dann eine Haydn'sche Symphonie, achte bei beiden auf das, was man selbst empfindet, achte auf den Eindruck, den beide auf die Hörer machen und den man den Leuten im Gesicht ansehen kann und dann — gebe man der Wahrheit die Ehre!

Der Karakter der Haydn'schen Musik, dieser Pionierin der modernen Musik, ist ein vorherrschend heiterer; aber es ging dem alten Meister weder die Empfänglichkeit für ernste Stimmungen und Gefühle, noch die Fähigkeit ab, dieselben in Tönen auszudrücken, wie es ja seine mannigfaltigen Werke bezeugen. Er vermochte in feuriger Lebenskraft dahinzustürmen, er konnte sich in liebliche Träume versenken, der Wehmuth hingeben, ja düstere Schatten durch seine Seele ziehen lassen. Am liebsten aber neckte und scherzte er, oft bis zum Uebermuth, bis zu dem keckesten Humor, und kein Komponist ist wieder gekommen, der im Ganzen ein so heiteres Gemüth gezeigt und darum die Kunst so vorzugsweise benutzt hätte, den Menschen Freude und Vergnügen zu bereiten und sie die trübe Gegenwart vergessen zu lassen, als Joseph Haydn.

Obwohl er langsam und sehr bedächtig arbeitete, ist Haydn doch der fruchtbarste aller bekannten Komponisten seit Lassus, ein Lope de Vega un-

ter den Tonsetzern, dem er in der Zahl der Schöpfungen das Gleichgewicht hält. Im hohen Alter zählte er seine Werke zusammen und gibt an, daß, soviel er in seinem Gedächtniß sich noch erinnern könne, er 2016 Tondichtungen aller Art komponirt habe, darunter 118 Symphonien, 83 Quartette, 24 Trios, 24 Konzerte für verschiedene Instrumente, 19 Opern, 5 Oratorien, 16 Messen, 10 andere Kirchenstücke, 2 Te Deums, 1 Stabat Mater, 44 Klaviersonaten mit und ohne Begleitung u. s. w. Eine Anzahl seiner Symphonien und ebenso seine beiden letzten Oratorien: „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten", komponirte er für England, wohin er auch zwei Konzertreisen machte, 1791 und 1793, und wo ihn die Universität Orford 1794 zum Doktor der Musik ernannte.

Die glänzende Aufnahme, welche ihm in England zu Theil wurde, und die Ehren, womit man ihn dort förmlich überschüttete, brachte ihm erst in seinem Vaterlande den hohen wohlverdienten Ruf, dessen er in seinen letzten Lebensjahren sich erfreute. Er hat dem britischen Inselreich dafür auch ein unvergängliches Gegengeschenk vermacht, indem er, außer den gedachten Symphonien und den beiden Oratorien, fast alle uns jetzt bekannten altenglischen und altschottischen Lieder und Balladen, 365 an der Zahl, harmonisirt und mit Klavierbegleitung versehen hat.

Mit den Geldmitteln, die ihm die Reisen nach England einbrachten, kaufte er sich im Jahre 1794 ein kleines Häuschen mit einem freundlichen Gärtchen in einer der Vorstädte Wiens, und in diesem Garten komponirte er seine „Schöpfung" und die „Jahreszeiten", diese von der Jugendfrische des Greises zeugenden herrlichen Meisterwerke. Einige Jahre vor seinem Tode, der am 31. Mai 1809 erfolgte, schloß die „Dilletantengesellschaft" in Wien ihre Winterkonzerte mit einer glänzenden Aufführung der „Schöpfung", zu welcher Haydn eingeladen ward. Der ausgezeichnete Empfang machte auf den durch die Last der Jahre gebeugten Greis den außerordentlichsten Eindruck; aber noch tiefer erschütterte ihn sein eigenes Werk. Bei der mit rauschendem Beifall aufgenommenen, Alles ergreifenden Stelle: „Es werde Licht!" fühlte er sich dergestalt überwältigt von der Gewalt der Harmonien, die er selbst geschaffen, daß ihm die Thränen über die Wangen rollten, und er mit emporgehobenen Armen ausrief: „Nicht von mir, von dort kommt Alles!" Er unterlag den ihn bestürmenden Gefühlen und mußte hinweggetragen werden. Er erholte sich indessen nochmals wieder, um nach dem Sieg des Erzherzogs Karl über den Franzosenkaiser das berühmt gewordene „Te Deum zur Siegesfeier bei Aspern" zu komponiren. Drei Jahre später löste sich sein Geist von ihrer irdischen Hülle los. Seine sterblichen Reste wurden auf dem St. Marxer Kirchhof, wo auch Mozart begraben lag, zur letzten Ruhe gebettet. Eine Schilderung des Ortes, wo die Gebeine des Altmeisters schlummern, erweckte in mir die folgende

Morgenempfindung an Joseph Haydn's Grabe.

Steig hinauf, o Bardale, hoch über den grünenden Hügel!
Und aus dem sonnigen Raum sende den lieblichsten Sang,
Den dir Apoll' in die jauchzende Seele gelegt hat, hernieder!
Unter dem Rasen hier ruht schlummernd der Meister, der einst
Glücklich erlauscht die Natur und dann schuf eine herrliche „Schöpfung",
Köstlich in Tönen gewebt, klingender Odem des Alls.
Juble dem horchenden Schläfer, Bardale, dein trillerndes Loblied:
Echo des Ruhms, es lauscht freudig sein lebender Geist!

Wolfgang Amadeus Mozart.

Sein Leben und sein Wirken.

Denkrede gehalten bei Gelegenheit der hundertjährigen Todesfeier Mozart's im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" 5. Dezember 1891.

Mag die Welt vom einfach Schönen
Sich für kurze Zeit entwöhnen,
Doch mit Wonne lauscht sie wieder
Mozart's Weisen, Mozart's Tönen.

Geibel.

Menschen mit außerordentlichen, wunderbaren Gaben von der Natur beschenkt, sind selten allgemeine Muster der Nachahmung und Nacheiferung für andere. Vorzüge wie Mängel bei ihnen dürfen aber keineswegs als Entschuldigungen der Nichtbeachtung ihrer Wirksamkeit vorgeschützt werden, aus dem angeblichen Grunde, daß man voraussichtlicher Weise doch keine brauchbaren Regeln für das eigene praktische Leben daraus abnehmen könne, sondern der denkende Mensch sollte durch Beobachtung von Beispielen der größten Vollkommenheit die Anregung zur Ausbildung des eigenen Geistes zu finden trachten und dann durch Vergleichung der höchstbegabten Genies mit den Talenten mittlerer Größe, deren Anlagen mehr gleichmäßig und volksthümlich ausgebildet wurden, das Vorbild auswählen, dem er nachzustreben und es gleichzuthun hoffen kann.

Darum bleibt auch das Andenken und die Bekanntschaft des Lebens und Wirkens der Menschen mit seltenen Anlagen und Kräften immer höchst schätzbar und wichtig. Sie sind Phänomena, deren getreue Darstellung in Wort und Bild wir anstaunen und bewundern, und die dem Forscher der Menschennatur stets als wichtige Kabinetsstücke gelten, die er mit Wohlgefallen betrachtet und zu denen er oft und gern zurückkehrt, um an ihnen den unbegrenzten Umfang des menschlichen Geistes zu bewundern. — Zu diesen phänomenalen Erscheinungen von staunenswerthen Anlagen und früher Entwickelung gehört Mozart, dessen hundertjährigen Todestag zu feiern wir heute hier versammelt sind. Mozart war eins der größten Genies, von denen die Geschichte Wunder zu erzählen weiß und die über ihn mitgetheilten könnte man kaum glauben, wenn nicht so viele Menschen diese staunenerregenden Züge bestätigt hätten.

Johann Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart wurde zu Salzburg am 27. Januar 1756 geboren. Sein Vater, Leopold Mozart, war Sohn eines Buchbinders in Augsburg, studirte in Salzburg und kam 1743 als Hofmusikus in die fürstbischöfliche Kapelle daselbst. Im Jahre 1762 wurde er Vize-Kapellmeister. Er beschäftigte sich neben seinem Dienst am Hofe und in der Metropolitankirche mit Unterrichtgeben

auf der Violine und mit der Komposition von Tonwerken für Chor und Orchester. Auch gab er 1756 eine Violinschule heraus, die bald beliebt wurde und mehrere Auflagen erlebte, selbst noch in diesem Jahrhundert. Seine Gattin, die Mutter unseres Mozart, war Anna Maria Pertlin; und es ist ein Umstand, für den scharfen Beobachter nicht ohne Bedeutung, zu wissen, daß die Eltern des für die Welt der Harmonien so ausgezeichneten und glücklich veranlagten Künstlers zu ihrer Zeit als das schönste Ehepaar in Salzburg galten.

Von sieben Kindern aus dieser Ehe war ihnen nur eine Tochter, Maria Anna, gewöhnlich Nannerl genannt, und der Sohn Wolfgang Amadeus, unter welchen Vornamen er heute allgemein bekannt ist (Amadeus ist nur eine Latinisierung von Gottlieb), am Leben geblieben. Als die Kinder heranwuchsen, gab der Vater das Unterrichten im Violinspiel ganz auf, um alle vom Dienst freie Zeit der Erziehung und musikalischen Ausbildung der beiden Kinder zu widmen. Die Tochter, sie war am 29. August 1751 geboren, also fast vier und ein halbes Jahr älter als der Sohn, entsprach dem Unterricht des Vaters so gut, daß sie in der Folge bei den Reisen der Familie die Bewunderung, die man dem Sohn zollte, durch ihre Geschicklichkeit nicht unverdient theilte.

Als Leopold Mozart begann, der Tochter Klavier-Unterricht zu ertheilen, sie war sieben Jahre alt, bekundete sich schon das außerordentliche Talent des noch nicht drei Jahre alten Knaben. Er unterhielt sich oft lange beim Klavier mit Zusammensuchen der Terzen, welche er dann immer anstimmte und seine Freude darüber bekundete, die Harmonie aufgefunden zu haben. Im vierten Jahr seines Alters fing der Vater gleichsam spielend an, ihm einige Menuette und leichtere Stücke auf dem Klavier beizubringen, eine Sache, die dem Lehrer ebenso leicht und angenehm wurde, als dem Lehrling. Zu einer Menuett brauchte dieser eine halbe Stunde, zu einem größeren Stück eine Stunde um es zu lernen und es dann mit der vollkommensten Nettigkeit und in festem Takt zu spielen. Von nun an machte der kleine „Woferl" solche Fortschritte, daß er im fünften Jahr schon kleinere Stücke komponirte, die er seinem Vater vorspielte und von diesem niederschreiben ließ.

Vor der Zeit, ehe er die Musik kannte, war er seinem lebhaften Temperamente nach für jede Kinderei, wenn sie nur mit Heiterkeit gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles Andere vergessen konnte. Ueberall zeigte sich ihm ein entgegenneigendes, zärtliches Gefühl, so daß er die Personen, die um ihn waren, wohl zehnmal des Tages fragte, ob sie ihn lieb hätten? und wenn man es im Scherz verneinte, so traten ihm sogleich die hellen Thränen in die Augen. Aber von der Zeit an, wo er mit der Musik bekannt wurde, verlor er allen Geschmack an den gewöhnlichen Spielen der Kindheit, und wenn ihm ja noch Zeitvertreibe ge-

fallen sollten, so mußten sie mit Musik begleitet sein. Hier ein Beispiel: Andreas Schachtner, Prinzipal Trompeter der fürstlichen Kapelle, verkehrte viel mit der Mozart'schen Familie und gab sich gern mit dem Knaben ab. Er wird als ein gebildeter Mann, von freundlichen Manieren und dichterischer Begabung geschildert. Wenn nun die Spielsachen des Wolferl aus einer Kammer in die andere gebracht wurden, so mußte, im Fall Schachtner anwesend war, dieses mit Musikbegleitung geschehen, d. h. derjenige von beiden, der leer ging, mußte einen Marsch dazu singen oder auf der Geige spielen.

Der junge Mozart war in diesen Jahren überaus gelehrig und was immer für Aufgaben ihm vom Vater gegeben wurden, er besorgte sie mit dem größten Eifer, so daß er eine zeitlang darüber die Musik vergessen konnte. Als er z. B. rechnen lernte, beschrieb er Tisch, Sessel, Bänke, Wände, ja sogar den Fußboden mit lauter Ziffern. Er war Feuer und Flamme bei Allem was er angriff, und Schlichtegroll meint, daß er leicht in irgend einem andern Fach, wie Malerei, Schriftstellerei ꝛc. hätte zu einem großen Meister herausgebildet werden können. Aber unter allem war es doch die Musik, von der seine Seele voll war und mit der er sich, selbst während den augenblicklichen andern Sachen, unablässig beschäftigte. Mit Riesenschritten ging er darin vorwärts, so daß sogar sein Vater, der doch täglich um ihn war und jede Stufe der Fortbildung beobachten konnte, oft darüber, wie über ein Wunder, in Erstaunen gesetzt wurde.

Eine Episode, wie sie von dem bereits erwähnten Schachtner mitgetheilt wird, mag dieses veranschaulichen: Als Wolfgangs Vater und Schachtner eines Tages aus der Kirche nach Hause kamen, trafen sie den Kleinen mit der Feder beschäftigt an. „Was machst du denn da?" fragte ihn der Vater. „Ich schreibe ein Konzert für das Klavier," erwiederte der Knabe, „der erste Theil ist bald fertig." „Das muß was Sauberes sein; laß sehen!" „Nein, nein," rief der Knabe, „es ist noch nicht fertig." Der Vater nahm es ihm weg und zeigte Schachtner das Geschreibsel von Noten, die man kaum lesen konnte, indem sie großentheils auf ausgewischte Tintenflecke hingeschrieben waren; der Kleine hatte alle Mal mit der Feder bis auf den Grund des Tintenfasses getaucht, was verursachte, daß der Feder immer ein Tropfen entfiel, den er mit der Hand auswischte und dann wieder darüber hin schrieb. Die beiden Freunde lachten anfangs über diesen Gallimathias von Noten. Als aber der Vater die Komposition mit größerer Aufmerksamkeit näher betrachtete, blieben seine Blicke lange starr auf das Blatt geheftet, bis endlich Thränen ihm in die Augen traten, Thränen der Bewunderung und Freude. „Sehen Sie, Freund," sagte er mit Rührung und Lächeln, „wie alles richtig nach den Regeln gesetzt ist, nur kann man es nicht brauchen, weil es so außerordentlich schwer ist, daß es kein Mensch zu spielen im Stande wäre." — „Dafür," fiel der kleine Wolfgang ein, „ist es auch ein Konzert, man muß es so lange exerziren, bis man es heraus-

kriegt. Sehen Sie, so muß es gehen." Er fing nun an zu spielen, konnte aber auch nur so viel herausbringen, daß man sah, welches seine Ideen gewesen waren. Er hatte sich nämlich eingebildet, daß Konzert spielen und Mirakel wirken ein und dasselbe seien; darum war sein Auffaß ein Gewirr von zwar größtentheils richtig, aber so schwer zusammengesetzten Noten, daß es selbst dem außerordentlichsten Meister unmöglich gewesen wäre, sie zu spielen.

Kaum sechs Jahre alt war des jungen Mozart's Gewandtheit im Klavierspiel so weit vorgeschritten, daß er selbst die schwersten Sachen vom Blatt spielen konnte. Auch seine Schwester, Nannerl, war bereits eine fertige Klavierspielerin mit zehn Jahren. Beide Kinder wurden von allen Kennern, die nach Salzburg kamen, als Wunderkinder geradezu angestaunt. So entschloß sich denn der Vater, die Kunst der kindlichen Virtuosen auch außerhalb Salzburg bekannt zu geben. Zu dem Zweck unternahm er eine Kunstreise nach Oesterreich. Der nächste Ort war München, wo sich die beiden Kinder beim Kurfürsten hören ließen und mit großem Beifall überhäuft wurden. Dann ging's nach Wien, der Kaiserstadt, wo die beiden kleinen Virtuosen dem kaiserlichen Hofe vorgestellt wurden. Maria Theresia und ihr Gemahl, Kaiser Franz, waren sehr musikalisch und gleichfalls die kaiserlichen Kinder. Sie nahmen die kleinen Mozarts denn auch mit echt deutscher Herzlichkeit auf, und rasch waren sie mit den jungen Prinzen und Prinzessinnen intim. Woferl sprang sogar der Kaiserin ohne weiteres auf den Schoß und küßte sie, und als er auf dem glatten Parkettboden strauchelte und Marie Antoinette ihn aufhob und tröstete, sagte er zu ihr: „Sie sind brav, wenn ich groß werde, will ich Sie heirathen." Mit dem in gleichem Alter stehenden Erzherzog Maximilian knüpfte Woferl eine Freundschaft, die bis zu des Künstlers Tode fortbestand. In den Kleidern dieser jungen kaiserlichen Kinder wurden Woferl und Nannerl von einem bedeutenden Künstler für die kaiserlichen Gemächer gemalt; jetzt hängen die beiden Bilder im „Mozarteum" zu Salzburg. „Wolfgangs seelenvolles Auge", sagt Nohl, „und seiner Schwester knospende Schönheit haben einen unvergleichlichen Reiz."

Die vielen interessanten Episoden, verbürgte und unverbürgte, welche über diesen Besuch der Wunderkinder in Wien bekannt geworden sind und die ein ganzes Buch füllen würden, muß ich übergehen, da meine Zeit zu sehr gemessen ist. — Das Lob der Großen machte bereits als Kind keinen solchen Eindruck auf ihn, um stolz darauf zu sein. Schon in seinen damaligen Jahren spielte er nichts als Tändeleien, wenn er sich vor Personen hören laßen mußte, die nichts von Musik verstanden. Wenn aber Kenner zugegen waren, so wurde er ganz Feuer und Flamme. Man hinterging ihn oft und gab seine vornehmen Zuhörer für Kunstverständige aus. Als er sich eines Tages beim Kaiser Franz an's Klavier setzte, sagte er zum Kaiser: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? Der soll herkommen, der verstehts."

Man konnte ihn nicht zum Spielen bringen, bis Herr Wagenseil kam, zu dem nun der kleine Wolfgang sagte: „Ich spiele ein Konzert von Ihnen, Sie müssen mir umwenden."

Bis jetzt hatte der junge Mozart nur Klavier gespielt und es schien, als wenn bei der beispiellosen Fertigkeit, womit er dieses Instrument handhabte, man an einem Kind keine Forderung stellen dürfe, sich auch mit andern Instrumenten zu befassen. Aber der Geist der Töne, der in ihm lebte, kam von selber allem Unterricht zuvor. Er bedurfte weder einer grammatikalischen, noch einer mechanischen Unterweisung. Das ursprüngliche harmonische Gefühl ersetzte bei ihm jeden mathematischen Zwang, welcher die ihm innewohnende Seele getödtet haben würde. Es ist zweifelhaft, ob Mozart je die musikalische Grammatik, wenn ich mich so ausdrücken darf, sammt ihren trockenen, geisttödtenden Regeln hätte hersagen können; wenigstens wurde ihm die Unbekanntschaft mit derselben in seiner glänzendsten Schaffensperiode vorgeworfen. Er war ein Genius, der keine Fesseln tragen konnte, und der mit Macht diese pedantischen Ketten zerbrach und sie den Schulmeistern seiner Zeit vor die Füße warf, daß sie seitdem kein Mensch mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder zusammen zu fügen vermochte. Doch darüber an passender Stelle mehr.

Wolfgang hatte aus Wien eine kleine Geige mitgebracht, die ihm dort geschenkt worden war. Kurz darauf, als die Familie wieder nach Salzburg zurückgekehrt war, kam Wenzel, ein geschickter Geiger und ein Anfänger in der Komposition zu dem Vater Mozarts und bat sich dessen Urtheil über sechs Trios aus, die er während der Abwesenheit der Mozart'schen Familie gesetzt hatte. Schachtner, des jungen Mozarts Freund, war eben zugegen. „Der Vater", so erzählt dieser glaubwürdige Zeuge, „spielte mit der Viola den Baß, Wenzel die erste Violine und ich sollte die zweite spielen. Da bat der kleine Wolfgang, man möge ihn die zweite Geige spielen lassen, aber der Vater verwies ihm seine kindische Bitte, weil er noch keine ordentliche Anweisung auf der Violine gehabt habe, und daher unmöglich etwas Gutes vorbringen könne. Der Kleine erwiederte, daß, um die zweite Violine zu spielen, man es ja wohl nicht erst gelernt zu haben brauche; aber sein Vater hieß ihn, halb in Unwillen, fortgehen und uns nicht weiter zu stören. Der Knabe fing bitterlich zu weinen an und lief mit seiner kleinen Geige davon. Ich bat, man möchte ihn doch mit mir spielen lassen. Endlich willigte der Vater ein und sagte zu Wolfgang: „Nun, so geige nur mit Herrn Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört." Wir spielten und der kleine Mozart geigte mit mir. Aber bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich ganz überflüssig sei. Ich legte still meine Geige hin und sah den Vater dazu an, dem bei dieser Szene Thränen der Rührung und bewundernden Zärtlichkeit über die Wangen rollten. Wolfgang spielte so alle sechs Trios durch. Nach Schluß derselben wurde er durch unsern Beifall so kühn, zu behaupten,

daß er auch die erste Violine spielen könne. Wir machten zum Scherz einen Versuch und mußten herzlich lachen, als er auch diese, obwohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applikaturen spielte, doch aber wenigstens so, daß er nie stecken blieb. Mancher mittelmäßige Geiger hätte sie schlechter gespielt."

Immer mehr zeigte es sich nun, daß sein Ohr ganz für die Musik gebaut war. Mit feinem Gefühl bemerkte er den feinsten Unterschied der Töne; und jeder Mißklang, ja sogar jeder rauhe, durch Zusammenstimmung nicht gemilderte Ton, spannte ihn unwillkürlich auf die Folter. So hatte er in dieser Kindheitsperiode bis in sein zehntes Jahr eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andere Musik geblasen wurde, und wenn man ihm eine solche nur vorhielt, so übte das auf ihn die gleiche Wirkung, als wenn man einem andern Menschen eine geladene Pistole auf die Brust setzt. Sein Vater wollte ihm diese kindische Furcht vertreiben und befahl einmal, daß man ihm, trotz seiner flehentlichen Bitte, entgegen blasen mußte. Aber gleich beim ersten Ton wurde er bleich und sank zur Erde und würde wahrscheinlich in Zuckungen gefallen sein, wenn man nicht inne gehalten hätte.

Um diese Zeit spielte er einst auf Schachtner's Geige und lobte sie sehr wegen ihres weichen Tones, weswegen er sie auch nur die „Buttergeige" zu nennen pflegte. Einige Tage darauf traf Schachtner den kleinen Mozart, als er eben sich auf seiner eigenen Geige übte. „Was macht Ihre Buttergeige?" fragte er ihn sogleich und fuhr dann in seiner Phantasie fort. Endlich dachte er eine kleine Weile nach und sagte dann zu Schachtner: „Wenn Sie Ihre Geige doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letztemal darauf spielte; sie ist um einen halben Viertelton tiefer, als meine da." Man lachte über diese genaue Angabe, aber der Vater, der schon mehr Proben von dem außerordentlichen Tongefühl und Gedächtniß des Kindes hatte, ließ die Geige holen, und zum allgemeinen Erstaunen traf die Angabe genau ein.

Woferl und Nannerl hatten nun in ihrer Kunst bereits so bedeutende Fortschritte gemacht, daß der Vater es unternehmen durfte, eine größere Reise durch Deutschland, Belgien, Holland, England und Frankreich mit ihnen zu wagen, wodurch der Ruhm der Virtuosenkinder, besonders des siebenjährigen Knaben, sich allgemein verbreitete. Die Mutter blieb diesmal zurück. Sie verließen Salzburg am 9. Juni 1763, gingen nach München, wo der junge Wolfgang ein Konzert auf der Violine beim Kurfürsten spielte und schon aus dem Kopf dazu präludirte. In Augsburg, Mannheim, Mainz, Frankfurt a. M., Koblenz, Köln, Aachen und Brüssel gaben sie entweder musikalische Akademien für das Publikum oder spielten bei den Fürsten und Großen mit ausgezeichnetem Beifall.

Auch die Kathedralen und größeren Kirchen, welche gute Orgeln hatten, wurden besucht, wobei sich der Knabe ebenfalls als Virtuos auf der Orgel entpuppte, ohne daß er besondere Studien dazu gemacht hatte. Da er vom Sitz der Orgelbank das Pedal nicht erreichen konnte, so stellte er sich dazu und „agirte mit den Füßen dermaßen lebhaft, daß Alles in Verwunderung ausbrach." In Heidelberg, wo sie die hl. Geist Kirche besuchten, spielte er so vorzüglich, daß der Dekan verordnete, die Kunde von diesem Wunder durch eine Inschrift an der Orgel zu verewigen. Orgel und Inschrift sind verschwunden. Etwa sechzig Jahre später wurde die Orgel verkauft und gelangte in eine Landkirche, man weiß nicht einmal mehr, wohin.

Im November 1763 kamen sie in Paris an, wo sie sich 21 Wochen aufhielten. Sie ließen sich vor der königlichen Familie in Versailles hören, auch spielte der Sohn in der dortigen Kapelle vor dem ganzen Hofe die Orgel. Für das Publikum gaben sie zwei große Akademien (d. h. Konzerte) in einem Privatsaale. Sie fanden in Paris, wie leicht zu erwarten war, sehr ihre Welt. Gleich nach ihrer Ankunft wurden die Portraits der Mozarts, als Gruppe, von Carmontelle gemalt und von M. de Mechel in Kupfer gestochen. Das Bild ist berühmt geworden. Wolfgang sitzt am Klavier, der Vater im Stuhl und geigt und Nannerl lehnt sich mit einem Arm auf das Klavier, ein Notenblatt in der andern Hand, als ob sie singe.

Sie wurden überall mit der größten Hochschätzung und Achtung empfangen und sogar am Neujahrsabend zum öffentlichen Diner des Hofes (au grand couvert) geladen, wo man, zum Staunen der Höflinge, ihnen den Weg zur königlichen Tafel freimachte. Der kleine Wolfgang stand neben der Königin, die sich mit ihm unterhielt und ihm von Zeit zu Zeit Leckerbissen von der Tafel verabreichte, wofür er ihr die Hand küssen durfte. Mozarts Vater schreibt darüber an Madame Hagenauer in Salzburg: „Die Königin spricht sehr gut deutsch, so gut wie wir, aber der König versteht nichts davon, die Königin muß alles dolmetschen, was unser tapfere Wolfgang sagt". Madame de Pompadour, die königliche Maitresse, behandelte ihn jedoch nicht so huldvoll, worauf der Kleine verdrießlich ausrief: „Wer ist denn die da, daß sie mich nicht küssen will? Hat mich doch die Kaiserin geküßt!" Die Prinzessinnen kamen ihm nicht so kalt entgegen, und als Wolfgang Mozart in Paris seine beiden ersten Werke schrieb und zum Druck beförderte, dedizirte er das eine der Madame Victoire, der zweiten Tochter des Königs, und das andere der Gräfin Tessé. Beide Stücke sind in Paris gestochen.

Am 16. April 1764 reisten sie über Calais nach England, wo sie sich bis in die Mitte des nächsten Jahres aufhielten. Schon am 27. desselben Monats ließen sich die Kinder vor dem König und der Königin hören, und einen Monat später abermals, wobei der Knabe auch die Orgel des Königs spielte. Alle schätzten hier sein Orgelspiel weit mehr, als sein Klavierspiel.

Dann gaben sie hier ein sog. "Benefit", d. h. eine musikalische Soiree zu ihrem eigenen Besten, wobei alle Symphonien Wolfgangs eigene Kompositionen waren. Eine andere Soiree gaben sie zum Besten eines Wöchnerinnen Spitals. Dann bereisten sie die Hauptstädte des britischen Inselreichs, überall mit dem unerhörtesten Beifall Konzerte gebend. In Chelsea wurde der Vater krank, so daß sie bis zu dessen Genesung dort bleiben mußten. Während dieser Zeit komponirte der junge Wolfgang die erste von ihm bekannte Symphonie in Es, für Streich, zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Fagotte und Pauken. Sie beginnt mit einem lebhaften Molto Allegro Satz in vier - viertel Takt. Da es schon vorher auf einem Konzertprogramm geheißen hatte, daß alle Symphonien, welche damals gespielt wurden, von Wolfgang seien, so muß er noch andere geschrieben haben, die verloren gegangen sind. — Dann kehrten sie nach London zurück und spielten abermals vor dem Hof und dem vornehmsten Adel.

Der reiche Beifall, den sie aller Orten und vornehmlich in den größten Städten Europa's erndteten, besonders der kleine Wolfgang, spornte die Kinder zu immer größerem Streben an und so wuchs und gedieh ihre Fortbildung von Stufe zu Stufe. Ueberall wurden nun Konzerte für zwei Klaviere von den beiden Kindern gespielt, auch sang der Sohn Arien mit der feinfühligsten Nüancirung. In Paris sowohl als auch in London legte man ihm die schwierigsten Stücke von Bach, Händel, Paradies und andern Meistern vor, die er nicht nur vom Blatt spielte, sondern auch sogleich in den angemessenen Tempi's und mit Geschmack vortrug. Als er beim König von England spielte, nahm er eine bloße Baßstimme und spielte ohne Vorbereitung eine vortreffliche Melodie darüber. Johann Christian Bach (Sohn des großen Johann Sebastian Bach, und bekannt als der „Englische Bach"), Hofmusikus der Königin, nahm den kleinen Wolfgang zwischen die Knie und spielte einige Takte, dann fuhr Mozart fort, und so immer abwechselnd spielten sie eine ganze Sonate und zwar mit solcher Gleichmäßigkeit, daß jeder, der ihr Spiel nicht sehen konnte, glauben mußte, das Stück würde nur von einem Einzigen gespielt. Während dieses Aufenthalts in England, also im achten Lebensjahr, komponirte der junge Mozart sechs Sonaten, die er der Königin dedizirte und die in London gestochen und gedruckt wurden.

Im Juli 1665 kehrten sie wieder nach dem Kontinent zurück und reisten durch Flandern nach Holland. Im Haag hatten beide Kinder schwere Krankheiten zu überstehen. Erst nach vier Monaten erholte sich Wolfgang. Dann war seine erste Beschäftigung die Komposition von sechs Sonaten für das Klavier, welche er stechen ließ und der Prinzessin von Nassau-Weilburg widmete. Anfang des Jahres 1766 brachten sie vier Wochen in Amsterdam zu und kehrten dann zum Installationsfest des Prinzen von Oranien als neuer Erbstatthalter nach dem Haag zurück. Für

den musikalischen Theil dieses Festes setzte Wolfgang ein Quodlibet für das Orchester, betitelt "Galimathias Musicum", eine zweite Symphonie, und mehrere Variationen und Arien die alle gedruckt wurden. Das war jedoch nicht alles. Im Monat März 1766 schrieb er ein Oratorium in zwei Theile, „La Betulia liberata", für zwei Sopran- und Tenor-Soli, Chor und Orchester (Streich, Oboen, Fagotte, Hörner und Orgel.) Die Partitur ist in der original Handschrift erhalten und befindet sich im „Mozarteum" in Salzburg.

Bei all diesem ernsten Streben zeigte der kleine Wolfgang immer noch Kinderlaunen. Einst sprang er, während er in London bei der Königin Charlotte konzertirte, vom Klavier weg, spielte mit einer Katze, die in den Salon kam, und konnte nur nach längerer Bemühung bewogen werden, wieder an das Instrument zurückzukehren. Trotzdem setzte man Zweifel in die Echtheit des vom Vater angegebenen Alters der Kinder. So ließ der englische Gesandte im Haag, Mr. Barrington, durch den bairischen Gesandten, Graf Haslang, einen beglaubigten Taufschein, mit dem Geburtsdatum des Knaben kommen, wodurch die Wahrheit der Angaben von Mozarts Vater bestätigt wurde.

Mit Ruhm gekrönt kehrten die Virtuosenkinder im Herbst 1766 über Paris, Lyon, Genf, Basel, Donaueschingen, Augsburg und München nach Salzburg zurück, wo sie im Monat November ankamen. Sie blieben nun fast zwei Jahre in der Heimath, wo der kleine Wolfgang sich mit dem Studium der Werke von Philipp Emanuel Bach, Eberlin und Hasse, sowie der alten italienischen Meister befaßte, und in der Komposition weitere Fortschritte machte. Auch wurden ihm nun seitens des Hofes einige Anerkennungen gezollt und er ward selber dem Erzbischof vorgestellt, der ihn beauftragte für das Kollegium einige Werke zu schreiben, darunter eine Komödie, „Apollo und Hyacinth", zu lateinischem Text, eine „Osterkantate", eine Symphonie und vier Klavierkonzerte.

Im Jahre 1768 spielten die Kinder in Wien vor Kaiser Franz, der dem jungen Mozart den Auftrag gab, eine komische Oper zu setzen, da eine im Winter vorher von ihm komponirte Operette, „Bastien und Bastienne", die auf dem Privattheater des Dr. Mesmer in der Vorstadt Hitzing aufgeführt worden war, großen Beifall gefunden hatte. Das gewählte Sujet zu dieser "Opera buffa", für Gelegenheit einer Hoffestlichkeit bestimmt, war "La finta simplice" (die verstellte Einfalt). Die Oper ist vollendet, aber nicht aufgeführt worden, trotzdem sie Hasse's und Metastasio's Beifall fand, da die Intriguen der Italiener und besonders des Intendanten Affligio, es zu verhindern wußten. Bei den Kapellmeistern Bono und Hasse, bei dem Dichter Metastasio, dem Herzog von Braganza, dem Fürsten Kaunitz und Anderen ließ der Vater immer die erste beste italienische Arie aufschlagen und der Sohn setzte in

Gegenwart dieser Personen die Musik für alle Instrumente dazu. Bei Einweihung der Waisenhaus-Kirche dirigirte der zwölfjährige Knabe die von ihm für diese Gelegenheit komponirte Messe, das Offertorium und ein Trompeten-Konzert in Gegenwart des kaiserlichen Hofes.

Das Jahr 1769 brachte sie wieder nach Salzburg zurück, wo der Sohn zum Konzertmeister des Hof-Orchesters ernannt wurde. Den Aufenthalt daselbst verwandte Wolfgang hauptsächlich auf das Studium der Satzlehre und der höheren Komposition, sowie auf das Erlernen der italienischen Sprache. War es doch die Absicht des Vaters, Italien, das Land der Musik, mit dem Knaben zu besuchen, um dessen Ruf endgültig zu befestigen. Im Dezember 1769 reisten sie ab und kehrten nicht vor März 1771 zurück. Hatte der junge Mozart schon in anderen Ländern große Bewunderung erregt, und der Ruf des Wunderknaben war ja auch nach Italien gedrungen, so kann man leicht denken, wie sehr sein Erscheinen hier willkommen war, auf dem klassischen Boden, wo die Musik in der ursprünglichen Heimath gedieh und die Kunst noch als Verdienst gezählt wurde. Die Hauptorte welche die Mozarts auf dieser Reise berührten, waren Innsbruck, Mantua, Mailand, Bologna, Florenz, Rom, Neapel und Venedig. Es war ein förmlicher Triumpfzug den der nunmehr vierzehn Jahr alt gewordene Meister feierte. Ueberall drängte man sich zu seinen sog. Akademien. Alles jubelte ihm Beifall zu; Dichter verherrlichten ihn in Sonetten und Oden; Orden, Ehrendiplome und Geschenke regnete es förmlich auf den vom Pabst zum „Ritter des goldenen Kreuzes" (Militae auratae equitem) erhobenen jungen Musikus, den man nur mehr mit Signor Cavaliere anredete, herab, aber leider keine Piaster, so daß sie auf der Reise fast nur in Klöstern übernachten konnten, wegen Geldmangel. Die geschenkten Uhren, Becher, mit Brillanten besetzten Degen, Brochen, Diamantringe und Kreuze konnten sie doch nicht wohl in Geld umsetzen! Sie hätten demnach auf dieser Reise oft mit Schwierigkeiten kämpfen müssen, wenn die gastfreundlichen Patres nicht stets mit Speisen, Getränken und einem bequemen Lager für sie bereit gewesen wären.

So sehr meine Zeit auch beschränkt ist, so muß ich doch einige der hervorragendsten Begebnisse ihrer Fahrt hier erzählen. In Mailand ernteten sie großen Beifall im Hause des Fürsten Firmian, und der junge Mozart erhielt sofort den Auftrag, für den nächstjährigen Karneval eine große Oper zu komponiren, „König Mithridates", die er denn auch im Oktober bei seiner Rückkehr nach Mailand in sechs Wochen schrieb. Die Oper wurde am 26. Dezember 1770 in der "Scala" aufgeführt und errang einen so durchschlagenden Beifall, daß sie zwanzig Mal nach einander wiederholt werden mußte. Auch erhielt er sogleich den Kontrakt einer weiteren großen Oper für den Karneval von 1772 – 1773.

In Bologna fand Mozart in dem berühmten Maestro, Padre Martini, dem großen Kontrapunktisten, einen enthusiastischen Bewunderer, und die mit diesem geschlossene Freundschaft währte bis zu des Padre's Tode. Derselbe war, nebst den anderen Kapellmeistern ganz außer sich, als ihm der junge Mozart über jedes Fugenthema, daß Martini ihm hinschrieb, die dazugehörige Risposta nach dem "rigore modi" angab und die Fuge augenblicklich auf dem Klavier ausführte. Auch in Florenz stieg die Verwunderung auf den höchsten Gipfel, als der dortige Musikdirektor, Marchesa Signeville, ebenfalls ein starker Kontrapunktist, dem jungen Künstler die schwersten Fugen und Themata vorlegte, die dieser sogleich vom Blatt spielte.

Mozart Vater und Sohn kamen in der Charwoche zu Rom an. Mittwoch Nachmittags gingen sie in die Sixtinische Kapelle, um das berühmte "Miserere" von Signor Allegri zu hören. Da es, der Sage nach, den päbstlichen Musikern unter Strafe der Exkomunikation verboten war, diese Musik abzuschreiben oder kopiren zu lassen, so nahm sich Wolfgang vor, recht Acht darauf zu geben, um es nach dem Gehör zu Hause niederschreiben zu können. Er that es und als am Freitag das "Miserere" wiederholt wurde, trug er das Manuskript im Hute mit, um etwaige Verbesserungen machen zu können. Dieses ward bald in Rom bekannt und erregte großes Aufsehen. Er mußte es in einer seiner Akademien auf dem Klavier spielen und singen, wobei der Kastrat Christofori zugegen war, der es in der Kapelle gesungen hatte und durch sein Erstaunen Mozarts Triumpf vollkommen machte.

Als er in Neapel im "Conservatorio alla pieta" spielte, glaubten die Zuhörer, daß in seinem Ringe der Zauber seiner Kunst stecke. Sie forderten ihn auf, den Ring abzuziehen, und geriethen umsomehr in Erstaunen, als er ohne den Ring mit derselben Vollkommenheit spielte. Nach Rom zurückgekehrt verlangte ihn nun auch der Pabst zu sehen, der ihm dann den bereits erwähnten Orden eines "militae auratae equitem" mittelst Kreuz und Breve ertheilte, denselben Orden, den auch Gluck erhalten hatte.

In Bologna wurde er für die Ehrenmitgliedschaft der dortigen „Philharmonischen Gesellschaft", der ältesten derartigen Gesellschaft der Welt, vorgeschlagen. Um das Diplom zu erlangen, hatte er eine Probe zu bestehen (9. Oktober 1770). Man gab ihm eine Antiphone, die er in einem abgeschlossenen Zimmer ohne irgend ein Instrument vierstimmig setzen mußte. Er war in einer halben Stunde damit fertig und erhielt einstimmig sein Diplom als "Maestro della Academia filarmonica". Es hatte noch Keiner vor ihm es in weniger als zwei bis drei Stunden fertig gebracht.

Die letzten Tage des Karnevals von 1771 brachten sie noch in Venedig zu. In Verona überreichte man ihm ebenfalls das Diplom als Mitglied der dortigen „Philharmonischen Gesellschaft", und so verließ er endlich Ita-

lien, wo man ihm allenthalben mit auszeichnenden Ehren begegnet war und ihm den Namen "Cavaliere filarmonico" beigelegt hatte.

Nach Salzburg zurückgekehrt, fand Mozart einen Brief des Grafen Firmian, der ihm namens der Kaiserin Maria Theresia den Auftrag gab, für die Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinand eine sog. „Serenata" zu schreiben (so nannte man damals die kleineren, meist komischen Opern, zum Unterschied von der großen "Opera seria"). Die Kaiserin hatte den ältesten unter den Tonsetzern, den berühmten Hasse, zur Komposition der Oper und den jüngsten, Mozart, für die „Serenate" ausgewählt. Das Libretto, von Metastasio gedichtet, wurde ihm bald darauf zugestellt, und der junge Künstler vollendete diese Oper: "Ascania in Alba", in drei Wochen, worauf er im August abermals mit seinem Vater nach Mailand reiste, um die Aufführung zu leiten. Seine „Serenate" errang einen augenscheinlich viel größeren Beifall, als die Oper Hasse's, worauf der Altmeister, ohne über den aufsteigenden Künstler neidisch zu sein, offen erklärte: „Dieser Knabe wirft uns Alle über den Haufen."

Mittlerweile war der bisherige Fürstbischof von Salzburg gestorben und ein neuer Erzbischof in der Person des Fürsten Hieronymus Colloredo ernannt worden, für dessen Installationsfeier er die Serenate: "El sogno di Scipioni" (der Traum des Scipio) schrieb. Sie blieben jedoch den Winter über in Mailand, wo er die Oper "Lucio Silla" für den Karneval komponirte, die sechsundzwanzig Mal hinter einander aufgeführt wurde. Im Frühjahr 1773 waren sie wieder in Salzburg.

Es ist unbedingt nöthig, hier einige Worte über den neuen Fürstbischof zu sagen, der die spätere Laufbahn des Künstlers in so merkwürdiger Weise beeinflußte. Derselbe war von hoher, stattlicher Figur, eher einem Offizier, als einem Hirten der Kirche ähnlich, und liebte die Jagd, Pferde und einen glänzenden Damenkreis weit mehr, als die Kirchenväter, Wissenschaften und Künste. In seinem Wesen war er eitel und von einem heftigen, aufbrausenden Temperament besessen, das keinen Widerspruch duldete. Sein Marstall enthielt stets über zweihundert Pferde und der fürstbischöfliche Palast schwärmte von Höflingen und schönen Frauen, wie ein Taubenschlag am Lenzmorgen. Er hatte absolut keinen Sinn für Musik, und es dauerte lange, bis er dazu gebracht werden konnte, zu begreifen, daß in seinem jungen Konzertmeister ein großes Genie stecke. So gab er bald nach seiner Ankunft Befehl, daß alle gesungenen Messen abgekürzt werden mußten, damit die Hochämter nicht über eine halbe Stunde dauern sollten. Das erregte dann ein großes Halloh unter den Sängern und Musikern des Salzburger Domchores und dessen Kapellmeister Michael Haydn. Aber der neue Herr verstand das "Hoc volo, sic jubeo" so vortrefflich, als ob er ein Jahrhundert später gelebt hätte.

Der junge Mozart schrieb während dieser Zeit einige kleinere Messen, dann zwei große Messen für die Hofkapelle in München, wohin und nach Wien er in dem folgenden Jahre kurze Ausflüge machte, und komponirte für den Münchener Karneval die Operette, "La finta Gardiniere" (die Gärtnerin aus Liebe). Im Jahr 1775 hielt sich der Erzherzog Maximilian in Salzburg auf, bei welcher Gelegenheit Mozart die Serenate "Il Re Pastore" (der königliche Hirt) setzte. Dann vergrub er sich fast drei Jahre lang in Salzburg und war beinahe vergessen. Mittlerweile war er nicht müssig. Er schrieb größere und kleinere Sachen für das Klavier, für die Kirche und für die Hofkapelle, Werke, die wohl von den Musikern, nicht aber vom Erzbischof gewürdigt wurden, darunter das berühmte Tripelkonzert für drei Klaviere. Besonders vervollkommnete er sich im Instrumentalsatz und brachte die Blasinstrumente zu einer Geltung, wie es bis da nie gehört worden war.

Als er aber im Herbst 1777 um eine Erhöhung seines mageren Gehalts beim Fürstbischof anhielt (er bekam damals ganze zwanzig Gulden per Jahr), wurde ihm in ungemessener Weise erwidert, seine Sachen seien werthlos und er müsse erst eine Musikschule in Italien besuchen, um komponiren zu lernen. Voller Entrüstung beschloß nun sein Vater, ihn von Salzburg wegzubringen. Er sollte bei irgend einem der deutschen Fürsten einen Dienst als Kapellmeister suchen und wenn das nicht gelänge, nach Paris gehen, wo er mit seinen Talenten goldene Lorbeeren zu erndten hoffte. Seine Mutter sollte ihn begleiten.

Der Plan, eine Anstellung an einem der süddeutschen Höfe zu erlangen, schlug gänzlich fehl. Er war eben nicht mehr Mozart, das Wunderkind, sondern Mozart, der Mann, und diesem stellten sich alle nur denkbaren Intriguen in den Weg. Besonders waren es die Italiener, welche alle Bühnen Deutschlands mit Intendanturen damals beherrschten, die ihn thatsächlich zu hassen schienen. Das Volk freilich jubelte seinem Spiel und seinen Talenten Beifall zu, und die Orchester-Musiker vergötterten ihn förmlich, aber bei den Fürsten hieß es immer und immer wieder, es ist keine Stelle frei. So in München, so in Stuttgart, so in Mannheim, so in Mainz und so aller Orten.

In Mannheim, wo man ihn mit leeren Hoffnungen eine längere Zeit festhielt, fand er seine erste Liebe. Es war Aloysia Weber, die Tochter eines Musikers des dortigen Hof-Orchesters, eine junge Sängerin von fünfzehn Jahren. Sie hatten zusammen bei der Prinzessin von Oranien in Kirchheim-Bolanden konzertirt, wofür Mozart für seine Person sieben Louisd'or erhielt. Der junge Mozart war bis über die Ohren in sie verliebt, sie aber hat ihm später diese Liebe nicht bewahrt. Sie heirathete den Hofschauspieler Lange, wie sich Mozarts Vater derb ausdrückte: „einen Komödianten". Aloysia's Vater, Fridolin von Weber,

war der Bruder von Karl Maria von Weber's Vater. Aloysia wurde später die berühmte Sängerin Madame Lange. Mozart, der für ihre „schöne, reine Stimme" schwärmte, schrieb damals aus seinem inneren liebeglühenden Herzen für sie die bekannte herrliche Arie: "Non so d'onde viene."

Als Wolfgang seinem Vater über sie in einem Briefe berichtete und sehr schüchtern den eigenen Herzenszustand durchblicken ließ, drang derselbe auf sofortige Abreise nach Paris, wo, wie er meinte, Wolfgang leicht mit Unterrichtgeben sich Reichthümer erwerben könne. Obwohl er nur ungern seine „liebe Weber" verließ, mit welcher er schon Pläne geschmiedet hatte, nach Italien gehen zu wollen und dort Opern zu schreiben, in denen sie als „Prima Donna" auftreten sollte, so folgte er doch den Befehlen des Vaters und reiste im September 1777 mit der Mutter nach Paris, dieser Hauptstadt des europäischen Luxus, ab. Es würde sehr zu seinem Vortheil gewesen sein, wenn er in Paris geblieben wäre; aber er fand wenig Geschmack an der französischen Musik.

Mittlerweile war es dem Fürstbischof doch aufgedämmert, daß er eine thörichte Handlung begangen hatte, als er den jungen Meister von seinem Hofe hatte fortziehen lassen, dessen Ruhm jetzt überall erklang. Er suchte ihn nunmehr zurückzugewinnen und bot ihm die Stelle als Organist am Dom an, mit einem Jahresgehalt von 1000 Gulden und nebenbei solle er als Konzertmeister der Hofkapelle noch weitere 500 Gulden erhalten. Das allein hätte ihn nicht wieder in die Dienste des brutalen Fürsten locken können. Aber dieser machte zugleich Anknüpfungen mit Mademoiselle Aloysia Weber, Mozarts Liebe, und trug ihr eine Stelle als Hofsängerin in Salzburg an. Da nun auch noch seine Mutter in Paris starb, so willigte er ein, sich nochmals in das unwürdige Joch spannen zu lassen und kehrte zu Anfang des Jahres 1779 wieder nach Salzburg zurück.

Auf der Rückreise hielt er sich eine zeitlang in Mannheim bei den Webers auf, wo er die Oper „Semiramis" schrieb, die verloren gegangen ist. Dann ging er nach München, wo er den Auftrag erhielt, eine große Oper für den folgenden Karneval zu schreiben. Diese Oper, „Idomeneo", eines der Hauptwerke Mozarts, wurde im Anfang des Jahres 1781 in München aufgeführt und erlebte einen allerseits unerhörten Erfolg. Sie ist die Basis geworden, auf welcher die ganze Opernmusik der damaligen Zeit, bis Karl Maria von Weber, der die Wege der dramatischen Romantik einschlug, beruht, der Ausgangspunkt einer neuen Richtung, soweit es die Instrumentation und den Aufbau anbetrifft. Wenn man bedenkt, daß Joseph Haydn damals seine sechs Symphonien für den Herzog von Württemberg und die für die Loge „Olympia", sowie die „Sieben Worte", die „Kaisermesse", die Londoner Symphonien, nicht zu gedenken der Oratorien: „Schöpfung" und „Jahreszeiten", die weit später entstanden sind,

daß alle diese Werke noch nicht geschrieben waren, so sehen wir klar, daß Mozart mit seinem „Idomeneo“ der modernen Orchestermusik die Gasse bahnte.

Kurz nach Aufführung des „Idomeneo“ mußte Mozart dem Erzbischof nach Wien folgen, wo dieser sich gerade aufhielt (März 1781). Die schmähliche Handlung, welche der große Künstler dort von seinem Herrn zu erdulden hatte, ist historisch geworden. Mozart, der von ganz Wien vergötterte Meister, der mit der größten Hochachtung am kaiserlichen Hof behandelt wurde, mußte mit den Köchen und Kammerdienern des Bischofs speisen, was er, seinem Vater zu lieb, still über sich ergehen ließ. Auch durfte er sich nirgends in seiner Kunst zeigen, außer bei den Festen seines Fürsten, der ihn überall aus der musikalischen Welt abzusperren versuchte. „Wie gern“, schreibt Mozart an seinen Vater, „möchte ich hier in einem öffentlichen Konzert auftreten, aber es wird mir nicht erlaubt. Bedenke nur: Es besteht hier eine Gesellschaft, welche Konzerte zum Besten der Wittwen verstorbener Musiker veranstaltet und bei denen alle Musiker gratis mitwirken..... Starzer war beauftragt, mich dazu einzuladen und ich sagte ihm zu, wenn es mein Fürst erlauben wolle. Der aber hat es abgeschlagen, worüber nun die ganze Nobilität erbost ist ꝛc.“

Mozart trat trotzdem in dem Konzerte auf, da die Nobilität Se. erzbischöflichen Gnaden so sehr neckte, daß er schließlich seine Erlaubniß dazu gab, „auf höchst mürrischer Weise“, wie Mozart in dem obigen Briefe sich ausdrückt. Der Beifall, den Mozart in dem Konzerte fand, war „unendlich“. Dadurch wurde indessen das Verhältniß des Künstlers zu seinem Fürsten noch unerträglicher, so daß Mozart anfangs Mai 1781 schriftlich um seine Entlassung einkam. Mit den Worten: „Packen's sich fort, wenn's nit länger in meinen Diensten bleiben wollen“, entließ der Fürst den großen Meister. Der Kammerherr des Bischofs, Graf Arco, aber glaubte, noch ein Uebriges thun zu müssen, und warf ihn buchstäblich zur Thür hinaus.

Mozart vergaß alle Furcht, obwohl er nun auf der Gasse stand. Aber der Erzbischof war nicht beliebt in Wien, und so fand der Meister bald lebhafte Unterstützung. Er ward der gefeiertste Musiklehrer Wiens und der Lieblingskomponist seiner Zeit. Eine kaiserliche Anstellung als Hofkammermusikus, mit 800 Gulden Gehalt, erhielt er freilich erst im Jahre 1787. Es waren damit keinerlei Dienstleistungen verknüpft, weshalb er an seinen Vater berichtet: „Zu viel für das, was ich [dafür] leiste und zu wenig für das, was ich leisten könnte.“ Zwei Monate vor seinem Tode erhielt er freilich noch die Anstellung eines Kapellmeisters am St. Stephans-Dom, aber es war zu spät!

Die zehn letzten Jahre seines Lebens, die er, kurze Ausflüge nach Prag und eine Reise nach Berlin abgerechnet, in Wien zubrachte, bilden die Periode seines vollendetsten Schaffens, wie auch seines höchsten Ruhmes. Während dieser Zeit schrieb er seine großen Meisterwerke. Acht Opern:

„Belmont und Konstanze" („Die Entführung aus dem Serail") 1782; „König Thamos" 1783; „Der Schauspieldirektor 1786; „Figarro's Hochzeit" 1786; „Don Juan" (in Prag) 1787; "Cosi fan tutte" 1790; „Die Zauberflöte" 1791; und „Titus" 1791. Ferner zehn Messen; das weltberühmte „Requiem"; ein Oratorium ("Davide penitente" — Der büßende David); die meisten seiner Sonaten, Konzerte, Quartette, Trios, Quintette, seine großen Symphonien, sowie hunderte von minderen Kompositionen aller Art. Ein gewaltiger Strom der herrlichsten Harmonien ergoß sich gleichsam aus seinem Geiste auf die beglückte Welt. Mit alleiniger Ausnahme von Joseph Haydn, der über zweitausend Tonwerke aller Art aufzählt, hat kein Tonsetzer eine so große Anzahl Werke geschaffen, wie Mozart. Edward Holmes gibt in einer Liste Mozart'scher Werke über 650 Nummern an und eine große Anzahl ist verloren gegangen oder existirt namenlos, bezw. mit falschen Namen.

Meine Zeit, sowie die getroffene Programm-Ordnung der heutigen Feier, gestatten es nicht, auf die Werke des Meisters näher einzugehen, ihre Schönheiten darzulegen und ihre Bedeutung in der Welt der Töne zu beleuchten. Nur eins möchte ich noch, ehe ich schließe, berühren: die Beurtheilung, welche die Zeitgenossen den Mozart'schen Schöpfungen zu Theil werden ließen. Heut gibt es wohl keinen Menschen mit fünf gesunden Sinnen, der nicht den Werken des großen Meisters, neben denen von Händel, Bach, Gluck, Haydn, Beethoven, Weber, Richard Wagner und einigen wenigen Andern, die höchste Palme und den schönsten Lorbeer zuerkennt.

Das war während Mozarts Lebenszeit und noch einige Jahre nachher nicht der Fall. Als ausübender Künstler, besonders als Klavierspieler erkannte man ihm den Preis zu, wenn auch nicht ganz unbestritten. Im Jahr 1781 z. B. kam Clementi nach Wien und die Italiener versuchten dann, diesen gegen Mozart aufzuspielen, aber der deutsche Meister blieb mit Leichtigkeit Sieger. In Bezug auf den Werth seiner Tondichtungen aber wüthete ein erbitterter Kampf, und die Wiener waren durchaus nicht einmüthig auf seiner Seite, sondern neigten sich mehr gegen, als für ihn. Die Italiener Salieri, Righini, Anfossi und der Spanier Martini bildeten eine vereinte Heerschaar, die gegen den deutschen Meister im Felde stand; und es ist eine historische Thatsache, daß Martini's Oper: "Una cosa rara" Mozart's „Figarro's Hochzeit", und Salieri's „Tarrare" seinen „Don Juan" in Wien aus dem Felde schlugen. Wir wissen von der Martini'schen Oper heute nichts mehr, außer daß Mozart im Finale des zweiten Aktes seines „Don Juan" ein Motiv daraus entlehnt (Allegretto, sechsachtel Takt) und dem Leporello dann den Titel **"Una cosa rara"** ausrufen läßt. Salieri's „Tarrare" ist vollständig vergessen, während die beiden Mozart'schen Schöpfungen noch immer jugendfrisch fortblühen.

Auch außerhalb Wien tobte der Streit der Mozartisten und Anti-Mozartisten auf's Heftigste und fast mit derselben Bitterkeit, wie in unserer Zeit der Kampf der Wagnerianer und Anti-Wagnerianer. Während z. B. in Prag Mozart's „Figarro" und „Don Juan" mit Jubel aufgenommen wurden, ließen sie, wie bereits gesagt, in Wien kalt, und in Mailand wurde „Don Juan" thatsächlich von der Bühne gezischt. Ein zeitgenössischer Holzschnitt zeigt uns im Bild die erste Aufführung dieses Mozart'schen Meisterwerks in der "Scala", wie sich das Publikum entrüstet die Ohren zuhält, „bei den gräßlichen Disharmonien des deutschen Barbaren", und dieses selben „Barbaren" Jugendwerke hatten sie doch in derselben "Scala" nur wenige Jahre früher mit Beifall begrüßt.

Das war das Volk. Unter den „Sachverständigen" herrschte derselbe Zwiespalt. Während Gluck, dessen Künstlerlaufbahn bereits beendet war, sich den Werken des jungen Tonmeisters gegenüber in eine kalte Reservirtheit verhielt, weil er dem welschen Ideal zu viele Konzessionen gemacht habe, fielen die italienischen Komponisten und Kapellmeister — auch viele Deutsche waren darunter — über die Werke Mozart's her, an denen sie auch nicht die Spur von Genialität und Schönheit, wohl aber viel Tadelhaftes und Häßliches zu finden behaupteten. Die Wiener Kritiker erklärten einmüthig, „Figarro's Hochzeit" sei für eine komische Oper zu breit und gestreckt und der „Don Juan" zu gelehrt, beide aber seien voll Disharmonien. — Im Winter 1785 – 1786 vollendete Mozart die sechs berühmten, Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette, worin er die Verdienste des Altmeisters Haydn in der Dedikation mit rührenden Worten anerkennt. Gegen diese Quartette erschien noch im selben Jahr eine heftige Broschüre des Kapellmeisters Sarti, unter dem Titel: "Osservazioni critiche sopra un Quartetto di Mozart", worin es unter anderem heißt: „Ich bin empört, daß Barbaren, ohne alles Gehör, sich einfallen lassen, Musik komponiren zu wollen!" Und sich dann an die Musiklehrer wendend, ruft Sarti aus: „Was sagt ihr zu solch gräßlichem Geschreibsel, in dem ich Fehler über Fehler nachgewiesen habe, wie sie nur ein Klavierspieler machen kann, der dis und es nicht zu unterscheiden weiß?"

Sarti stand nicht vereinzelt da. Eine andere Flugschrift erschien sehr bald darauf, unter dem Titel: "Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart", welche nicht minder bösartig gegen ihn auftritt. — Als Artaria, Mozart's Verleger, die Quartette nach Italien sandte, wurden sie ihm zurückgeschickt, mit dem Bemerken, sie strotzten von Fehlern. Nissen, welcher nach Mozarts Tode seine Wittwe heirathete, erzählt, daß der ungarische Fürst Grassalkowitsch, der auch ein Musikkenner sein wollte, als die Quartette bei ihm aufgeführt wurden, den Musikern seiner Kapelle zurief: „ihr spielt falsch!" und nachdem ihm die Stimmen gereicht wurden, um ihm vom Gegentheil zu überzeugen, sie so-

fort zerriß. Die am alten Schlendrian gewöhnten verknöcherten Schulmeister witterten eben in jeder Neuerung einen Verstoß gegen die musikalische Grammatik. Wenn es auf sie angekommen wäre, hätten wir eben keinen Gluck, keinen Haydn, keinen Mozart, keinen Beethoven, keinen Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn oder Wagner, wir säßen noch dort, wo sie vor hundert und zweihundert Jahren saßen und sich gegen das Rad des Fortschritts stemmten, das sie seitdem alle zermalmt hat.

Für Mozart war dieser Streit, besonders in pekuniärer Hinsicht, ein höchst fataler. Die Welt verstand ihn eben nicht. Er war fünfzig Jahre zu früh erschienen. Elendes Gelichter wurde belohnt und Mozart blieb in Noth und Bedrängniß. Er mußte aus dem Verlag seiner Kompositionen Geld zum Lebensunterhalt erzielen, und sein Verleger, Hoffmeister in Wien, beschwert sich darüber, daß er Mozart's Werke nicht verkaufen könne. Er gibt ihm den Rath, mehr populär zu schreiben, oder er könne seine Sachen nicht länger honoriren, worauf Mozart erwiederte: „Dann kann ich mit meiner Feder nichts mehr machen, und verhungere besser oder gehe gleich zu Grunde." Den Rath, mehr populär zu schreiben, hatte ihm schon sein Vater früher gegeben. „Bedenke," schrieb er ihm einst, „daß auf je einen Kenner hundert Unwissende kommen, darum vergiß nicht, auch die langen Ohren zu kitzeln." Noch andere Intriguen wurden gegen ihn gesponnen. Da man seine Opern nicht ganz niederschreien konnte, so wollte man Joseph Haydn bewegen, als Opernkomponist gegen Mozart aufzutreten, aber Haydn lehnte ab, mit den Worten: „Ihr habt den ersten dramatischen Komponisten aller Zeiten hier, Mozart, was wollt ihr von mir?" Haydn blieb der einzig treue Freund Mozarts unter den Tonmeistern seiner Zeit. Von Mozarts Vater befragt (1785), er solle ihm aufrichtig sagen, was er von seinem Sohn als Tondichter halte, antwortete Haydn: „Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Komponisten der Welt halte.

Mozart selbst war sich seiner Kraft bewußt, „Himmel! wäre ich ein reicher Mann," schrieb er einst in einem Brief an einen Freund, „so würde ich sagen, Mozart, schreibe was du willst und so gut als du es kannst; aber ehe du mir was Vollendetes bietest, bekommst du keinen Kreuzer. Ich kaufe dir dann aber auch jedes Manuskript ab und du sollst nicht umhergehen müssen, es zum Verkauf anzubieten, wie ein Marktköcker."

Daß diese Kämpfe seine physischen Kräfte untergruben, ist leicht begreiflich. Nur einen treuen, aufopfernden Freund hatte er in der Welt, der alle diese Leiden willig mit ihm ertrug, seine Gattin Konstanze. Sie war eine jüngere Schwester seiner ersten Geliebten, Aloysia Weber. Im Jahr 1782 mit Mozart vermählt, hat sie ihm sechs Kinder geboren, wovon zwei Söhne die Eltern überlebten. Konstanze hat ihren Gatten in seiner schweren Zeit gepflegt, wie nur ein liebendes Weib den Mann

pflegen und auf den Händen tragen kann. Aber sein Körper brach endlich unter der Wucht der Widersachen zu Boden. Im Sommer 1791 hatte er noch seine beiden letzten Opern, „Die Zauberflöte“ und „Titus“ vollendet und er war eben mit der Komposition eines „Requiem“ für einen Unbekannten in der Arbeit begriffen, als ihn ein zerrütteter Nervenzustand aufs Krankenlager warf, von dem er sich nicht mehr erheben sollte. An seinem Todestage verlangte er noch, daß die bis auf wenige Züge vollendete Partitur des „Requiems“ auf sein Sterbebett gebracht wurde. Dann bat er, daß es gesungen werden möge. Er hatte seiner Frau schon im vorhergehenden Sommer gesagt, das es wahrscheinlich sein eigenes „Requiem“ sein werde, was er in der Todesnacht nochmals wiederholte, mit den Worten: „Habe ich es dir nicht gesagt, daß es mein eigenes „Requiem“ sein würde?“

Seinem Wunsch, das „Requiem“ zu singen, wurde entsprochen. Sein Schüler, Süßmaier, spielte das Klavier, der Tenorist Schack sang den Sopran, er selber, wie es stets bei ihm üblich gewesen war, den Alt, sein Schwager, Hofer, den Tenor und Gerl den Baß. Sie kamen bis zum “Lacrimosa”, als Mozart in eine Flut von Thränen ausbrach. Dies war am Nachmittag um zwei Uhr. Noch in derselben Nacht, am Montag den 5. Dezember 1791, wenige Minuten vor zwölf Uhr, starb er.

Seine Leiche wurde auf dem St. Marxer Kirchhof in aller Stille zur Erde bestattet, und nur wenige der intimsten Freunde waren bei dem Begräbniß zugegen. Auf demselben Kirchhof fanden auch seine beiden treuesten Freunde, Joseph Haydn und Albrechtsberger, ihre letzte Ruhestatt. Als später Mozart's Ruhm auch in Wien aufleuchtete und man die sterblichen Ueberreste in ein prunkendes Grabmahl übertragen wollte, konnte man sie nicht einmal mit Sicherheit bestimmen. — Aber seine Werke leben fort und verkünden es dauernd der Welt, welch großer Genius in Mozart, ach! zu früh ins Grab gesunken war. Ich will schließen mit einigen Versen, die ich vor mehreren Jahren zu Papier brachte, und die meine Gefühle für den erhabenen Meister bekunden.

Mozarts Schatten.

Nimm diesen Schatten nicht auf, o Charon, zur Fahrt in das Jenseits,
Ueber den schrecklichen Stix trage dein Nachen ihn nicht!
Dort an dem finstern Kokytus erklingt nur der gellende Wehschrei
Marternder Furien dem Ohr und Eumenidengesang.
Nimmer erträgt sein harmonischer Geist die orkischen Qualen,
Nimmer das Klagegestöhn ewiger Disharmonie.
Laß zum pierischen Hain aufsteigen die herrliche Seele,
Die des Schönen so viel schenkte der glücklichen Welt!
Ihn, den Zaub'rer der Töne, den Liebling des hehren Apollo,
Götter des ewigen Lichts, nehmt ihn in euren Olymp!

Nachtrag zur Mozart-Denkrede.

Bei Gelegenheit dieser Denkfeier war mir nur ein Theil des Abends übertragen worden: „Das Leben Mozarts.“ Die Karakterisirung der Werke des Meisters hatte Herr Kapellmeister Dr. A. J. Elsenheimer übernommen, der frei vortrug und mit Illustrationen auf dem Klavier und Gesang sein Thema erläuterte. Die vorstehende Denkrede würde aus diesem Grunde an Einseitigkeit leiden, weshalb ich hier noch den folgenden Nachtrag, das Lückenhafte zu ergänzen, anfüge.

Ich habe bereits gezeigt, daß Mozart als Virtuose auf dem Klavier, der Orgel und Violine Außerordentliches leistete. Aber seine größten Erfolge errang und seine glänzendsten Siege feierte er als Komponist. Eine ziemlich allgemein verbreitete irrige Ansicht, die noch heute nicht vollständig sich überlebt hat, ging dahin, daß Mozart als Genie instinktiv, gleichsam unbewußt gearbeitet habe, daß ihm die Ideen zu all dem Großen, Schönen und Herrlichen wie im Traum anflogen. Wie nur eine solche thörichte Meinung sich festwurzeln konnte!? Wahrscheinlich entsprang sie den in's Unbegreifliche gehenden Nachrichten über das Wunderkind als ausübender Künstler. Wenn man aber den Bildungsgang Mozarts an seinen frühesten Kompositionen, im Vergleich zu seiner späteren Entwickelung, verständnißreich verfolgt, so wird es klar, daß auch er, trotz seiner genialen Naturanlagen, nur durch sorgsamen Fleiß und strenger Selbstkritik zu der hohen Vollkommenheit emporsteigen konnte, die wir an seinen Werken bewundern.

Mozarts frühesten Kompositionen verrathen so wenig Genie, wie die ersten Schöpfungsversuche irgend eines anderen Künstlers. Sie sind Nachbildungen der Musikwerke seiner Zeit, die ihm zuerst vor die Augen kamen. Auch die Opern und anderen Musikstücke, die er in Italien komponirte, sind ganz in dem damaligen Stil geschrieben und zeichnen sich in Nichts von ihren Vorbildern aus. Von seinem gebildeten und welterfahrenen Vater hatte er aber eine gründliche Unterweisung in den kontrapunktischen Künsten erhalten und aus den Werken Joseph Haydn's, zu dem er wie zu einem Vater emporschaute, lernte er die Fertigkeit in der Umwandlung der Motive. Außerdem waren ihm die mehrfachen Reisen zur Erweiterung seines Geistes von unberechenbarem Vortheil. In Italien fand er den Reiz der Melodie, in Frankreich wurde er auf pikante Effekte geführt, was ihn veranlaßte, seine Tonwerke mit Berechnung ihrer Wirkung zu schreiben.

Er erkannte das Unwiderstehliche, mit der jede schöne Melodie den Menschen ergreift und mit sich fortreißt, und mit seinen wundervollen Melodien hat er sich schließlich die Welt erobert. Er fühlte auch, daß diesen Melodien das fesselnde Momentum, das Pikante beizugeben sei, ein Zauber, der unwillkürlich reizt und die Gunst des Hörers gewinnt. So schrieb er an seinen Vater aus Paris im Jahr 1778 über eine dort von ihm komponirte und zur Aufführung gebrachte Symphonie:

„Die Symphonie fing an und gleich mitten im Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen würde; alle Zuhörer wurden davon hingerissen und war ein großes Applaudissement. Weil ich aber wußte, wie ich sie schrieb, was das für ein Effekt machen würde, so brachte ich sie zuletzt nochmals an, — und da ging es an ein da capo und weil ich hörte, daß hier alle letzten **Allegros**, wie die ersten, mit allen **Instrumenten** zugleich und meistens **unisono** anfangen, so fing ich es mit den zwei **Violinen allein piano, nur acht Tacte**, an — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer, wie ich es erwartete, bei Piano bst! — dann kam gleich das Forte. Sie das Forte hören und in die Hände klatschen war Eins!"

Diese Stelle aus dem Brief des kaum zweiundzwanzigjährigen Jünglings zeigt uns schon den späteren Meister in seiner hohen Vollkommenheit. „Der wahre Künstler," sagt Goethe, „thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung." Die Kritik, welche der junge Mozart über eine Messe des berühmten Abt Vogler fällte, die er in Mannheim hörte, und die er in Bezug auf ihre Wirkung bis in's Einzelne zergliederte, zeigt noch klarer, daß er das Wesen der Musik in jedem Gedanken beobachtete und darüber nachdachte. Er fühlte in seinem Geiste das Bedürfniß jeder Kunst, daß sie behufs angenehmer Aufnahme, eine Steigerung bis zur Kulmination nöthig habe. Darin liegt das ganze Geheimniß von der Bedeutung und Größe Mozarts offenbart vor uns. Der geistreiche Musikkritiker Adolph Bernhard Marx hat diesen Zauber der Mozart'schen Musik in folgender Weise dargestellt:

„Hören wir seine einzelnen im Raum einer Periode liegenden Gedanken in ihren Anfangstakten, so sind diese nicht übel, aber noch nicht schön. Hören wir einige Takte weiter, — es kommt schöner, und so von Takt zu Takt fort, bis zur Schlußendung, welche dem ganzen Gedanken die Krone aufsetzt. Machen wir dasselbe Experiment mit den Gedanken schwächerer Komponisten. Die Anfangstakte sind eben meist auch nicht übel, aber die gesteigerte Fortführung in's Schöne bleibt aus; ihre nicht übelen Anfänge gehen im Gegentheil in's Mattere und Unbedeutende über. Daß aber dieses in's Schöne führen der einzelnen Gedanken nicht bloß ein reines Ungefähr bei den großen Meistern ist, würde sich am schlagendsten herausstellen, wenn man ihre Werke von ihrem ersten Entstehen an bis zur

letzten Feile vor Augen haben könnte. Wie lange hat Mozart oft eine Melodie im Kopfe gedacht und gewendet, bis sie ihm genügte? Aber eben weil er im Kopfe schrieb und ausstrich, flossen seine Kompositionen meist rein auf das Papier, und danach hat man oberflächlich genug geschlossen, daß sie ihm sein Genius gleich so eingegeben habe, wie sie nun vorliegen."

Was fand Mozart in der Musik von früheren Meistern vor? — Außer den Werken italienischer Komponisten waren es vornehmlich die Oratorien Händels, die Opern Glucks, die Symphonien, Quartette und anderen Instrumentalkompositionen Joseph Haydns, die ihn beschäftigten und ihm als Muster dienten. Vor allen andern waren es die Werke Haydns, wie bereits bemerkt, die er eifrigst studirte, und was dieser entdeckt und ausgebildet hatte, das suchte er in seiner genialen Weise weiter zu führen. Die Dedikation seiner sechs Quartette an Joseph Haydn liefert den Beweis mit seinen eigenen Worten. Auch Mozart stellte, wie Haydn, ein bestimmtes, innerlich gedachtes Thema an die Spitze und hielt dasselbe in den mannigfachen Umwandlungen durch das ganze Stück fest. Man bemerkt in Form, Behandlung und Führung der Gedanken in Mozarts Sonaten, Quartette und Symphonien keinen großen Unterschied von denen Haydns, nur in Einem zeichnen sie sich aus und dies *Eine* ist allerdings etwas Besseres.

Die Gliederung der Motive und deren Aufbau zu Perioden ist bei Haydn noch zuweilen verwickelt und in ihren Abgrenzungen nicht leicht zu bestimmen. Seine Perioden sind im allgemeinen kleiner, öfters aus viertaktige Sätze und selbstständige Gedanken bestehend; die Nüanzirungen im Hervorheben oder Zurückdrängen von Stellen, im Piano und Forte, folgen in kürzeren Abschnitten auf einander und zuweilen drängen sich kleine Melodien, mehr aus äußerer Manier, als aus innerer Gefühlsnothwendigkeit, hinein. Mozart hingegen schuf größere, breiter ausgearbeitete Perioden, hielt länger an einer Melodie fest und ließ sie vollständig ausleben; die Melodiesätzchen wurden bei ihm zu Melodieperioden. Er trennte die Schatten und Lichter schärfer, vertheilte sie in größere Massen, malte die zarten Stellen sorgfältiger in den Einzelnheiten aus und führte die kräftigen dauernder und schwungreicher fort. Dadurch wurden seine Kompositionen klarer, ausdrucksvoller und ließen die angeschlagenen Saiten des Gefühls stärker und länger nachklingen. Haydn flog wie ein Schmetterling nur nippend von Blume zu Blume, Mozart sog sich wie eine Biene tiefer in jede ein.

Mozart's ihm von der Natur verliehener Genius verstand es von allem Anfang an, sich in die geheimen Regionen des Herzens zu versenken, alle Höhen und Tiefen des Menschenseele, ihre Empfindungen und Leidenschaften zu durchforschen, und er ließ seine, im Gewand der zaubrischen Melodien gekleideten Schöpfungen hinauswandern und vermöge ihres tiefer

eingreifenden und mächtiger erregenden Karakters wirken und so jedes gefühlvolle Menschenherz erobern. Diese außerordentliche Gewalt des Ausdrucks gab ihm zunächst der Umstand, daß er von Jugend auf Opern komponirte und dadurch direkt auf die Worte des Dichters, auf die Schilderung bestimmter Gefühle und Neigungen der Menschennatur hingeleitet wurde. Auch wenn Mozart nur Instrumentalmusik dichtete, war seine Phantasie von der Oper her daran gewöhnt, stets bestimmte Gefühlsäußerungen festzuhalten.

Als Mozart auftrat fand er in der Oper zwei scharf getrennte Richtungen vor, die italienische und die deutsche. In der italienischen herrschte das allesüberschattende melodische Prinzip, das sich (auch bis weit in's neunzehnte Jahrhundert hinein) wenig oder gar nicht um die Karakterdarstellung, um die Individualisirung der handelnden Personen, um den Gefühlsausdruck der Situation kümmerte. Alle Vorgänge, auch die tragischen Szenen, waren in leichte, tändelnde Melodien gehüllt und von einer polyphonen Durchführung wurde gänzlich abgesehen. — In der deutschen Schule waltete zwar das melodische Element ebenfalls, aber stets mit einem markirten Ausdruck verbunden; indessen verstand es die konventionelle Form noch gar zu wenig, sich dem natürlichen Gefühl und den Leidenschaften anzupassen. Sechzehn bis zweiunddreißig Takte lang gleiche Wiederholungen derselben Figuren, Wiederkehr der Hauptmelodie an besonderen Stellen, bestimmte Vor-, Zwischen- und Nachspiele in den Arien u. s. w. waren strenge Regeln, von denen kein Komponist sich zu entfernen wagte. Man sehe z. B. des großen Händel's Opern, ja selbst seine Oratorien an, wie sich Form und Figuren, so kunstreich sie auch erfunden, stets in ihren Schlußendungen genau wiederholen und dadurch schließlich ermüdend wirken.

Auf der andern Seite war Gluck mit seiner Reformation der Oper bereits erschienen. Er verbannte alle diese Dinge und suchte die Form dem jedesmaligen Wesen der Person, ihres Karakters, ihrer Situation und ihrer Gefühle entsprechender zu gestalten. In seiner Zueignung der „Alceste" an den Großherzog Peter Leopold von Toscana hat Gluck sich klar und deutlich, in goldenen Worten darüber ausgesprochen:

„Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken," sagt er, „der Poesie zum Behuf des Ausdrucks der Worte und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen und durch unnütze, überflüssige Zierrathen zu erkälten, und ich dachte, sie müsse dasselbe leisten, was bei einer richtigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben leistet und der wohlgewählte Gegensatz von Licht und Schatten äußert, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verunstalten. . . . . Ich stelle mir vor, die Ouverture sollte den Zuhörer auf die Handlung vorbereiten und so zu sagen den Inhalt derfel-

ben ankündigen; das Instrumentenspiel sollte sich nach dem Maß der Wichtigkeit oder der Leidenschaft richten, es sollte den Vordersatz nicht zur Unzeit abschneiden, noch die Kraft und Wärme unterbrechen. . . . Ich glaube ferner, mein größtes Bestreben müßte darauf gerichtet sein, mich einer schönen Einfachheit zu befleißen. Ich wollte vermeiden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu glänzen. Die Erfindung einer Neuheit galt mir nur dann, wenn sie sich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdruck ergab, und ich trug niemals ein besonderes Bedenken, der Wirkung zu Liebe auch wohl eine Regel aufzuopfern. Das sind meine Grundsätze und der Erfolg hat sie gerechtfertigt, hat bewiesen, daß die Einfachheit, die Wahrheit und Natürlichkeit in allen Werken der Kunst der feste Grund des Schönen sind."

Haydn schritt über diese Grundzüge Gluck'scher Einfachheit weit hinaus, wobei er sich jedoch sorgfältig an die Natur und das allbeherrschende Gemüth des Menschen anlehnte. Auch die Wahrheit des Ausdrucks hielt er fest; aber was Gluck fehlte, die sichere Beherrschung der Technik und die Gabe, auch das Liebliche und den Schmelz der Melodien mit aufzunehmen, das ersetzte Haydn in reichster Weise durch melodischen Fluß, durch Mannigfaltigkeit der Gedanken und Figuren, sowie durch tiefere Entwickelung und reicherer Verwendung der Instrumentation. Gleichwohl sind die Opern Haydn's verklungen, weil sie noch zu fest an den Bedingungen klebten, die man von der Oper seiner Zeit forderte. Gluck's Opern konnten damals in Deutschland und Italien ebensowenig durchdringen, sie konnten nur bei den Franzosen zur Geltung kommen, in deren trockener Lolli'scher Periode Gluck's Musik, bei ihrer ungewöhnlichen Wahrheit, doch noch um Vieles anmuthiger und farbenreicher abstach.

Ich habe bereits berichtet, daß Mozart bei Joseph Haydn eine wahrhaft begeisterte Bewunderung und Anerkennung fand. Er hatte Mozart den größten dramatischen Komponisten aller Zeiten genannt, und lehnte, wie ich angab, es ab, mit ihm in Wettbewerb Opern zu komponiren. Nicht so günstigen Beifall fanden Mozart's Opern bei Gluck, der sich ihnen kalt gegenüberstellte und meinte, der junge Heros mache den Italienern allzuviele Konzessionen und trüge dazu bei, die deutsche Einfachheit und Würde wieder zu ersticken. Es liegt ein Theil Wahrheit in dieser Bemerkung, indem die Italiener durch Mozart's Vorbild wieder Oberwasser erhielten, obwohl nicht in für die Kunst günstiger Weise. Nur in der Leichtigkeit und Flüssigkeit der Melodien kann man Rossini, Spontini ꝛc. als Nachfolger Mozart's bezeichnen, aber niemals in Hinsicht der Gedankentiefe, des Karakters. Nachahmer fallen immer weit von ihren Vorbildern ab, weil ihnen der Genius fehlt, der diese belebt. Indessen haben die Italiener doch den Ausbau der deutschen Oper beträchtlich gehemmt, bis Weber kam und schließlich Richard Wagner sie alle erdrückt hat.

Das Neue und Gewaltige in dem Ausdruck der Gluck'schen Musik zog Mozart mächtig an, aber sein heller Geist und sein praktischer Blick erkannten auch, daß dies strenge Anschmiegen an die Natur wohl dem Verstande zusage, aber daß dadurch von der Anmuth der Musik mehr als billig geopfert werde, daher Gluck auch nur einen kleinen Kreis von Verehrern finden könne: er aber wollte mit seiner Musik die Welt erobern. Deshalb verschmolz er das Gute, welches er in den beiden herrschenden Richtungen vorfand. Er machte sich frei von dem italienischen Stereotypen, paßte seine Form mehr der Natur an, behielt aber darin das Wirkungsvolle bei, denn dadurch nur wird es möglich, eine geneigte Stimmung in dem Gemüth des Hörers zum vollen Aufleben zu bringen.

Mit der Wahrheit und Schönheit in seinen Werken verband Mozart überdies die Kunst der Karakterisirung, wie sie Keiner vor ihm erreicht hatte und worin ihm unter den Späteren nur Beethoven, Weber und Richard Wagner gleichkamen. Gluck hat allerdings auch darin Großes geleistet, aber doch nur in beschränktem Kreise. Er zeichnete uns die griechische Heroenwelt und schilderte in der „Armida" das Zauberreich. Mozart dagegen hat alle Regionen und Zustände lebensvoll dargestellt, und jedes Werk in einer ganz besonderen Tonfarbe; er hat innerlich derselben die mannigfaltigsten Karaktere in markirtester Individualität geschieden und sie doch dem Ganzen entsprechend gezeichnet. Welch ein unendlicher Unterschied offenbart sich nicht im „Don Juan" und der „Zauberflöte!" Dort die südliche Fülle und Glut, hier die mystische Zauberwelt. Im „Idomeneo" lebt das alte Hellenenthum wieder auf und „Figarros Hochzeit" und "Cosi fan tutte" zeigen uns das Pikante, Leichtlebige des südlichen Volkskarakters im heiteren Bilde. In der „Entführung" wähnen wir uns in den Orient versetzt und im „Titus" umgibt uns die Luft des alten Roms. Und innerhalb dieser verschiedenen Welten erblicken wir stets die dem Ganzen genau entsprechenden und doch unter einander scharf geschiedenen Karaktere. Diese bewunderungswürdige Individualisirung in der Musik karakteristisch ausgedrückt findet sich in jeder von Mozart's Opern, umflossen von den Zauberklängen der schönsten Melodien und des reizendsten Wohlklanges der Instrumentation.

Was von den Opern gesagt wurde, gilt in gleichem Maße von seinen übrigen Werken: Symphonien, Sonaten, Quartetten ꝛc. und bis zu einem gewissen Grade von seinen Kantaten und kirchlichen Kompositionen; und seine lieblichen Lieder leben ja noch immer fort im Herzen des Volkes.

Man kann über seine Kunst mit Aenderung des Namens sagen, was Lessing über Shakspeare sagte: „Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Mozarts! und wehe der fremden Schönheit, die den Muth hat, sich neben sie zu stellen!"

Ludwig van Beethoven.

Der Großmeister der Harmonien der Töne.

Nach einer Denkrede gehalten vom Verfasser bei Gelegenheit der Feier des hundertsten Geburtstages Beethoven's, Veranstaltet vom Gesangchor der St. Johannes Kirche in Cincinnati, am 17. Dezember 1870.

Vorbemerkung.

Vergebens hatte ich mich im Spätherbst 1870 bemüht, eine allgemeine Gedenkfeier des größten Tondichters der Welt, Ludwig van Beethoven, dessen hundertster Jahrestag der Geburt am 17. Dezember des genannten Jahres stattfinden würde, von den Sängern und Musikern der Stadt Cincinnati veranstaltet zu sehen. Die Aufregung über den deutsch-französischen Krieg, welche ja die allgemeine Beethovenfeier in Deutschland ebenfalls verhinderte, faßte aber die Gemüther auch in der neuen Welt so sehr, daß nach vielen unerwiederten Versuchen ich das Projekt fallen lassen mußte. Zu jener Zeit (von 1866 bis 1874) war ich Dirigent des Gesangchores an der St. Johannes Kirche in Cincinnati, und traf nun Anstalten, doch das Andenken des großen Meisters in dieser Stadt zu ehren, indem wir mit einem auserlesenen Chor und Orchester am 17. Dezember die Messe Beethoven's in C, opus 86, zur Aufführung brachten. Willig traten die besten Sänger und Sängerinnen (etwa 70 Herren und Damen) und Musiker (36 Mann) unter meine Leitung, und so wurde denn das Hochamt am Sonntag den 17. Dezember 1870 in der bereits genannten Kirche mit der weihevollen Musik des Großmeisters würdig gefeiert. Die Musikkritiker der Stadt spendeten der Aufführung hohes Lob, wovon vielleicht ein Theil meiner Direktion zugeschrieben werden dürfte.

Am Abend desselben Tages fand dann noch in Buschle's Weinhause ein Festmahl statt, an welchem die Mitwirkenden, sowie einige Musikfreunde theilnahmen. Bei dieser Gelegenheit hielt ich eine kleine Denkrede auf das Leben und die Verdienste Beethovens um die Förderung der Musik, wovon mir das Manuskript jüngst wieder in die Hände fiel. Da ich eben mit der Sammlung und Herausgabe meiner Schriften beschäftigt war, so gab ich mich daran, jene kurze Rede zu erweitern, wie sie hier vorliegt, um

somehr, als unter der Reihe der großen Tonmeister, die in Cincinnati gefeiert wurden, von Händel und Bach bis Richard Wagner, gerade Beethoven noch keine Vertretung gefunden hat. Man betrachtet uns in Deutschland gern als verlorene Kinder der Nation; deshalb dürfen wir wohl zeigen daß auch in Amerika die Kulturbestrebungen unseres Volkes nicht spurlos vergangen sind, im Gegentheil, daß sie hier zu allen Zeiten warme Herzen gefunden haben und noch finden.

Cincinnati, am 17. Dezember 1898.

From wreaths of pleasure and from bonds of pain
His spirit flew through fields above,
Drank at the source of Nature's fontal number,
And saw, in mystic choir, around him move
The stars of song, Heaven's burning minstrelsy!

THOMAS MOORE.

Bei allen wirklich großen Geistern kommt das Erkennen ihrer Größe erst in späten Tagen, wenn sie selber aus dem Kreis der Gegenwart entrückt sind und nur ihre Werke noch fortleben und gleichsam als Apostel verkünden, daß ein Genius sie erzeugt hat. Der Grund dieser paradoxen Erscheinung liegt in der Natur des Menschengeistes begründet, dessen Horizont beschränkt ist, und der durch Anübung in einen Kreis gebannt, sich sträubt, denselben zu verlassen. Das war die Regel des Großvaters, des Vaters und ihrer Zeit; diese Regel war auf gute Erfahrung begründet, weshalb sollte sie nicht auch meine Regel sein? So etwa lautet die Vertheidigung jeder Reaktion, die sich nur schwer und selten entschließt, die wahrhaft große Erscheinung in ihrer Mitte, die wie der Aar über den Blick ihres anerlernten Verständnisses hinausfliegt, anzuerkennen und die nur die Dohlen bewundert, welche den Knopf des Kirchthurms umkreisen, eben weil sie von ihren beschränkten Augen gesehen und begriffen werden.

Aber die Zeit gleicht Alles aus. Die Eintagsfliegen vergehen mit dem Tag, und die von der Mitwelt oft über Gebühr bewunderten Talente leben kaum über ihre Jahre hinaus; und wenn sie auch in den Nekrologensammlungen für die Zukunft einbalsamirt werden, so findet sie dort doch nur der Antiquar als vertrocknete Mumien wieder. Ihr Wirken und dessen Bewunderung ist mit ihrer Generation verflogen, wie der Rauch des Herdes in der vorübereilenden Wolke. Die schwerer wiegenden Geister, die Genies, hingegen tänzeln nicht in den Lüften umher, sondern senken sich in den Boden als fruchtreiche Körner; und wenn die Lenzsonne des Erkennens aufgeht, dann wachsen sie empor und grünen und blühen und erfreuen die Herzen aller denkenden Menschen, denen das Schauen und Empfinden des Schönen Bedürfniß ist. — Zu diesen großen Genies, deren Werke während ihrer Lebenszeit nicht völlig verstanden und gewürdigt wurden und die erst lange nachher begriffen und dann ihre verdiente Bewunderung fanden, gehört auch der Mann, dessen hundertsten Jahrestag der Geburt zu feiern, wir heute das Glück haben.

Ludwig van Beethoven, der größte Künstler der Harmonien, wurde am 17. Dezember 1770 zu Bonn am Rhein geboren, wo sein Vater Tenorsänger in der Kapelle des Kurfürsten von Köln, Maximilian Friedrich, war, der hier residirte. Wie bei Haydn und Mozart zeigte sich auch in dem jungen Beethoven schon sehr früh die Neigung und Anlage zur Musik. Bereits in seinem vierten Jahr konnte ihn ein Vortrag am Klavier von seinen Spielgenossen wegziehen, um unter Freudenbezeugungen den Klängen zu lauschen, welche der Vater den Tasten entlockte; und immer wieder mußte er den Vater bitten, im Spiel fortzufahren, wenn dieser aufhören wollte. Das höchste Vergnügen aber gewährte es ihm, wenn der Vater den Kleinen auf den Schooß nahm und durch seine kleinen Fingerchen ein Lied auf dem Klavier begleiten ließ. Bald begann der Knabe eine Wiederholung dieses Spiels allein zu versuchen, und dieses glückte ihm im fünften Lebensjahr schon so gut, daß nun auf ernstlichen Unterricht gedacht werden mußte. Den ersten Unterricht auf dem Klavier und der Violine ertheilte ihm der Vater selber und hielt ihn von da ab zu fast nichts Anderem an. J. A. Schlosser, in seiner Biographie Beethoven's, meint, daß das auch der Grund sei, weshalb Beethoven eine schlechte Hand und unorthographisch schrieb, und in seinem späteren Leben schüchtern und einsilbig geblieben, wenig mit Menschen sprach, aber umsomehr dem stillen Denken nachhing.

Der junge Ludwig schritt in der Musik so schnell voran, daß der Unterricht des Vaters nicht ausreichte, und da dieser nur in dürftigen Verhältnissen war, so bot sich der Kammermusikus van der Eden an, dem Knaben unentgeltlich Unterricht zu ertheilen. Dieser Unterricht konnte, bei der Beschäftigung van der Eden's in seinem Dienst, nur spärlich gegeben werden, aber der junge Beethoven machte dennoch so überraschend schnelle Fortschritte, daß er bald in den musikalischen Kreisen Bonn's als ein Wunderkind betrachtet wurde. Lehrer und Vater machten jetzt den Kurfürsten auf die Talente des Knaben aufmerksam und Maximilian Friedrich wurde von der ersten Leistung, die Ludwig vor ihm zum Besten gab, auf's Lebhafteste eingenommen, daß er van der Eden den Auftrag ertheilte, täglich eine Stunde auf seine Kosten für den Knaben zu verwenden. Dadurch wurde Ludwig so sehr angefeuert, daß er immer höher in seiner Kunst stieg und sich bald in der Kapelle und auch in den kurfürstlichen Gemächern hören lassen durfte.

Nach dem kurz darauf erfolgten Tode van der Eden's, wurde dessen Nachfolger Neefe beauftragt, für die fernere Ausbildung des jungen Beethoven besondere Sorge zu tragen. Als dann auch der Kurfürst Maximilian Friedrich starb und ein neuer Kurfürst aus dem erzherzoglich-österreichischen Hause (Maximilian Franz, Bruder Kaiser Josephs II., der Freund Mozart's) dessen Nachfolger wurde, bestimmte dieser eine noch grö-

ßere Summe für die Fortbildung des Knaben, was derselbe durch vermehrten Fleiß belohnte. Neefe führte seinen Schüler nun an die Quelle der Kunst, indem er ihn mit den Werken Johann Sebastian Bach's bekannt machte, mit deren großen Schwierigkeiten der Knabe leicht aufräumte, so daß er bereits in seinem elften Jahre die Präludien und Fugen des wohltemperirten Klaviers durch alle doppelt gegebenen 24 Tonarten meisterte, wodurch er sich die außergewöhnliche Fertigkeit des Fingersatzes und der Fingerübungen aneignete, die man später an Beethoven's Klavierspiel allseitig bewunderte. Wenn es Meistern Mühe kostet, die Bach'schen Präludien und Fugen künstlerisch vorzutragen, so mußten die Leistungen des Knaben für die Zukunft viel erwarten lassen.

Bereits in seinem neunten Jahr hatte der junge Beethoven zu komponiren angefangen, da er jedoch durch van der Eden keine Anleitung darin erhielt, so blieben diese Sachen regellos und ohne besonderen Werth. Kenner prophezeihten aber schon aus den Versuchen, daß Besseres folgen werde, wenn gehörige Unterweisung zu Hülfe kommen würde. Diese Weissagungen gingen auch sogleich in Erfüllung, als Neefe den Unterricht zu ertheilen begann. Seine erste Komposition: „Variationen über einen Marsch," im elften Lebensjahr geschrieben, wurde bei Speyer in Mannheim verlegt, ebenfalls drei Klaviersonaten und mehrere Lieder. Obwohl diese Sachen nur als Versuche betrachtet werden können, so zeigen sie doch bereits die Eigenart des zukünftigen Meisters.

Ein vorzügliches Talent bewies Ludwig schon früh in der Kunst, auf der Stelle ein Thema zu variiren und auf dem Instrument auszuführen. Ebenso wurde seine Tiefe des Ausdrucks im Spiel allseitig bewundert, und in beiden Künsten überflügelte der Knabe bald seinen Lehrer. Immer höher stieg jetzt seine Fähigkeit, sowohl als Spieler des Klaviers wie auch der Orgel, und als des Kurfürsten ehemaliger Lehrer, Joseph Haydn, nach Bonn kam, verlieh Maximilian Franz dem jungen Künstler den Titel eines Hoforganisten und versprach ihm die Nachfolge Neefe's als kurfürstlicher Kapellmeister, im Fall dieser abtreten oder sterben sollte. Gleichwohl wollten seine Kompositionen für das Klavier im Volke nicht recht zur Geltung kommen und nur schwer ließen sich die Verleger herbei, sie in Druck zu nehmen. Sie waren eben äußerst schwierig zu meistern und es mangelte ihnen das Gehaschte der Mittelmäßigkeit, das Populäre, dieses ewige Schlagwort der Unwissenden.

Da fügte es sich, daß Joseph Haydn, von seiner ersten Reise nach England zurückkehrend, durch Bonn kam, um den Kurfürsten zu besuchen, der ein Schüler Haydn's gewesen war, wobei sich der Altmeister einige Tage in Bonn aufhielt. Der junge Ludwig, welcher auch Haydn's Werke studirte und für diese schwärmte, suchte nun den berühmten Meister auf, um ihm drei Sonaten, die er geschrieben hatte, zur Prüfung vorzulegen, da ihm

[illegible] von allem Verlangen, darum es für ausgeschlossen, als wahrscheinlich angenommen werden wurde. Mit der Kaiserstadt hatten Alle sich mit dem Gedanken, nie Heimat wieder. An der That wurde es schon von Tag zu Tag [illegible] zurückgewiesen, und dem Komponisten, dieser sich so rasch [illegible] und mehr seine Freunde umfingen. Da [illegible] der Jüngling den Kammerdiener, ihm die Kutsche zu vorgeben, er wolle nächsten Tages zurückkommen und sie weiter abholen. Als Beethoven am anderen Morgen kam, wurde es dem Kammerdiener sofort zu bunt [illegible] Haydn's erklärt, und rief [illegible] mit unterdrückender Wärme begrüßte.

Beethoven klagte ihm nun sein Leiden: daß die Verlage seiner Kompositionen gar [illegible] und daß es so weit sei, sie auf eigene Kosten drucken zu lassen. Die Verleger behaupteten, die Sonaten seien unverständlich und [illegible] sie darum nicht verkaufen, kein Mensch wolle sie. Er bat Haydn um sein aufrichtiges Urtheil. Haydn sagte sich darauf an das Pult und schrieb ein Vorwort, welches etwa lautete: Ich, Joseph Haydn, k. k. Kapellmeister, erkläre hiermit, daß es die genannten Sonaten Beethoven's für das größten Meisterwerke dieser Art halte, die je komponirt wurden seien und daß es allen Liebhabern der Musik zum besonderen Studium empfehle. Sodann schrieb er einen Brief an seinen eigenen Verleger Artaria, worin er seine aufforderte, die Sonaten in Verlag zu nehmen und das beigefügte Vorwort denselben beizudrucken. Auch bestimmte er, daß der Verleger dem jungen Komponisten sofort zehn Dukaten Honorar dafür zahlen solle. Die Sonaten erschienen im Druck und die Erklärung Haydn's machte Wunder. Die Welt wollte jetzt Beethoven spielen und der junge Meister hatte in der Zukunft seine Mühe mehr, einen Verleger zu finden. Aus dieser Episode entwickelte sich eine innige Freundschaft zwischen Beethoven und Haydn, die bis zu des letzteren Tode währte.

Das Freundschaftsverhältniß des Kurfürsten zu Haydn veranlaßte jetzt [illegible] Modifikation der Ausbildung des jungen Beethoven, indem der Meister seinen Schüler nach Wien schickte, um auf seine Kosten unter dem Musikdirektor sich in der Komposition weiter zu vervollkommnen. Eine Uebersiedlung von [illegible] Dauer ließ erwarten, und erfolgte. Haydn ferner sich über den Auftrag; er nannte den Schüler lieb und dachte [illegible] an ihn, wie ein Kind an seinen Vater. Das Studium Bach's wurde nun wieder aufgenommen und [illegible] und dann ging's an Bach's großen Zeitgenossen, Handel, über, den Beethoven für den [illegible] Meister seiner Zeit erklärte, einer Meinung, der er auch noch in späteren Jahren anhing. Natürlich wurden die Werke seines Lehrers und Mozart's dem jungen Beethoven ebenfalls dargereicht. Mozart war aus wenige Monate bei Beethoven's Ankunft in Wien gestorben, und schon fast vergessen. Nur Haydn wußte dem [illegible] Freunde die Liebe und von dieser wurde auch Beethoven's Begeisterung für den Salzburger Meister auf's lebhafteste geweckt. Unter

Haydn's trefflicher Führung, wobei dem Schüler das Vorzüglichste, was je in der Tonkunst erschienen war, lebhaft vor den Geist geführt und zergliedert wurde, mußte wohl die höchste Bildung des Geschmacks in dem Schüler entstehen.

Als Haydn im Jahre 1795 seine zweite Reise nach England antrat, übergab er den Unterricht Beethoven's seinem Freunde, dem erfahrenen Kontrapunktisten Albrechtsberger und nach Haydn's Rückkehr von London (1796) setzten er und Albrechtsberger gemeinsam den Unterricht Ludwig's fort. Nottebohm hat die Geschichte von Beethoven's gewissenhaften Studien unter dem lebensfrischen Haydn und dem trockenen Albrechtsberger zum Gegenstand einer kleinen interessanten Schrift gemacht, welche Aufschlüsse über das strenge und schulgemäße Studium desselben in Wien gibt.

Während dieser Zeit komponirte Beethoven mehrere Werke, Sonaten, Trio's, Quartette ꝛc., die ihn bereits als den künftigen großen Tonmeister verkündeten. Im Jahre 1801 verlor Beethoven seinen großmüthigen Gönner, der in Wien starb, und mit diesem ging auch seine Aussicht auf die Kapellmeisterstelle in Bonn verloren. So sehr dieses seine Hoffnungen trübte, denn er hatte auch in Wien die Anhänglichkeit an Vaterstadt und Familie bewahrt, so brauchte er darum doch nicht über den Verlust der ihm bisher gewährten Unterstützung allzusehr besorgt zu sein, denn seine Kompositionen hatten bereits einen solchen Ruf errungen, daß die Musikalienhändler um den Erwerb derselben förmlich wetteiferten und dieses ihm ein gutes Einkommen sicherte. Außerdem hatte ihm die Empfehlung des kurfürstlichen Gönners die vornehmsten Kreise der Kaiserstadt geöffnet und seine Virtuosität wie sein geniales Spiel machten ihn zum Favoriten der musikliebenden hohen Gesellschaft Wien's. Besonders wohlwollende Aufnahme fand Beethoven in den fürstlichen Familien von Lichnowsky und Lobkowitz. Ueberall erntete er nicht nur lebhaften Beifall sondern auch reiche Belohnung. Der musikalischen Genüsse wegen, buhlte man förmlich darum, ihn in Gesellschaften zu ziehen und der Dank, den er dafür erntete, mußte ihm Wien gleichfalls theuer machen, umsomehr als die fürstlichen Freunde Lobkowitz und Kinsky ihm ein Jahreseinkommen zusicherten. Er schlug deshalb auch einen Ruf nach England aus, wo seine Werke noch höher geschätzt wurden, als in Deutschland.

Der Druck, den der Krieg auf alle Verhältnisse Deutschlands ausübte, änderte auch Beethoven's Lage. Die reichlich fließenden Einnahmequellen versiegten und er glaubte sich gesicherter, wenn er eine Stelle als Kapellmeister erhielt, welche ihm ein festes Jahresgehalt verschaffte. Außerdem verursachten Täuschungen des Herzens ihm tiefe Wunden, und die dadurch bei ihm hervorgerufenen Leiden, die sich in allen seinen damaligen Kompositionen aussprechen, vergrößerten die Unzufriedenheit mit seiner Lage, daß er es für ein Glück hielt, als ihm der König Hieronymus von Westfalen im

Jahre 1809 die Kapellmeisterstelle seines Hofes in Kassel anbot. Aber die Wiener Freunde, der Erzherzog Rudolph, Kardinal und Erzbischof von Olmütz, sein ehemaliger Schüler, an der Spitze, ermannten sich jetzt und sicherten ihm ein lebenslängliches Jahresgehalt von zweitausend Gulden zu, so lange er in Wien bleiben würde, was ihn veranlaßte, das Anerbieten des Kasseler Hofes abzulehnen.

Bei einer solchen Begünstigung konnte Beethoven nun nicht bloß sorgenfrei, sondern bequem leben, umsomehr, als er, außer dem Honorar, welches er von den Verlegern seiner Werke bezog, noch manches Geschenk für Dedikationen empfing. Nach Aufführung seiner Fantasie: „Schlacht von Vittoria," während des Wiener Kongresses (1814), sandte ihm die Kaiserin von Rußland zweihundert Dukaten, als ein Zeichen ihres Dankes. In England hatte eine kunstliebende Gesellschaft ein Pianoforte in der ersten Londoner Fabrik anfertigen lassen, das ihm als Ehrengeschenk übersandt wurde, und der Magistrat von Wien erhob ihn zum Ehrenbürger der Stadt. Der „Verein der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates" ernannte ihn zum Ehrenmitglied und die gleiche Auszeichnung wurde ihm von der „Philharmonischen Gesellschaft" zu Laibach, sowie von den Akademien der Musik zu Amsterdam und Stockholm zu Theil. Als er seine große "Missa Solemnis" vollendet hatte, fertigte er eigenhändige Partiturabschriften derselben an, die er dem Kaiser von Oesterreich und den Königen von Frankreich, England, Preußen, Dänemark, Schweden und anderen fürstlichen Personen auf Subskription zum Kauf anbot. Er forderte für das einzelne Exemplar fünfzig Dukaten und das Gesammtergebniß waren 400 Dukaten und mehrere außerordentliche Nebengeschenke. In den deutschen Einladungsschreiben nannte er dieses Werk sein gelungenstes, in dem an den französischen Hof gesandten Exemplar schrieb er: "l'oeuvre le plus accompli". Ludwig XVIII. übersandte dem Meister außer dem Subskriptionspreis eine goldene Medaille im Gewicht von 21 Louisd'or, welche das Brustbild des Königs und auf der Reversseite die Inschrift zeigt: Donné par le Roi à Monsieur Beethoven". Diese Medaille wird als ein unschätzbares Kleinod von dem „Verein der Musikfreunde" in Wien aufbewahrt.

Reichlich mit Mitteln versehen, kaufte Beethoven sich in der Vorstadt Mödling ein hübsches Landhaus von einem Garten umgeben, wo er, besonders in der Sommerzeit, wohnte. Hier in der freien Natur schuf er seine vorzüglichsten Werke. Wie Jean Paul liebte er es, in den Wald hinauszugehen und unter dem Schatten einer Buche ruhend, vom lustigen Gesang der Vögel begleitet, seine Tonideale zu gestalten. Als er später sein Gehör verlor, mußte er den Jubel der Waldsänger entbehren, aber das Auge freute sich umsomehr an dem grünen Schmuck der Natur und der sonnigen Bläue des Firmaments. — Mit seinem staunenswerthen Talent verband Beethoven einen eisernen Fleiß. Bevor die Sterne noch erblaßt waren, war er Mor-

gens in der Frühe schon im Freien, sich an der Natur labend und auf seine Töne sinnend; und wenn er bei der Dunkelheit heimgekehrt war, fand ihn die Mitternacht noch an der Arbeit. Nicht selten vergaß er, zum Verdruß seiner betagten Haushälterin, zur Mahlzeit heimzukehren; und manchen Freund lud er dazu ein, der dann vergebens seiner wartete. Oft begegnete es ihm, wenn er im Grünen lag, daß er aufstand und weiter eilte, ohne zu bemerken, daß er seinen Hut hatte liegen lassen, so daß er nicht selten im Unwetter mit bloßem Haupte, die grauen Haare vom Regen triefend, nach langem Ausbleiben erstarrt in seine Wohnung zurückkehrte. Durch diese Unaufmerksamkeit auf seine Körperkonstitution zog er sich eine Erkältung zu, die in hartnäckiger Schwerhörigkeit ausartete und im Jahre 1812 in völlige Taubheit überging.

Von dem, was man sonst äußeres Glück auf Erden nennt, ist Beethoven nur wenig zu Theil geworden. Die Musik allein war ihm Trösterin für verfehlte Wünsche und eine Welt voll himmlischer Genüsse. Daher konnte wohl einem Menschen kein größeres Unglück begegnen, als ihm durch immer zunehmende Taubheit, so daß endlich gar keine Unterhaltung mit ihm anders möglich war, als durch Schreiben. Bei Aufführung seiner „Schlacht von Vittoria" fragte ihn Jemand, ob er die Musik höre? „Ja," gab er zur Antwort, „die große Trommel kann ich schon hören." Seit dieser Zeit zog sich Beethoven von allen großen Gesellschaften zurück und hielt nur noch Umgang mit solchen Freunden, an die er so gewöhnt war, daß er ihnen das Meiste am Munde absehen konnte. Auch das Klavier wurde zurückgesetzt und er lebte fast einzig für die Komposition. Eine Nebenunterhaltung gewährte ihm das Studium der Geschichte. Schon in Bonn hatte er, neben der Musik, auch des Erlernens der italienischen, französischen und englischen Sprache sowie der Philosophie sich befleißigt, was ihm jetzt besonders gelegen kam, indem er Hume's „Geschichte von England" und Gibbons' „Geschichte des Verfalls des römischen Reiches" in der Ursprache lesen konnte.

Als Mensch war Beethoven eine außerordentliche Erscheinung. Sein Gang war kräftig und schwungvoll; um den Mund spielte ausdrucksvolle Bewegung; das Auge verkündete den tiefen Brunnen des Geistes und die hohe Stirn den Sitz erhabener Schöpferkraft. „Wenn sich sein Gesicht zur Fröhlichkeit aufheiterte", schreibt Schlosser, der ihn persönlich kannte, „so verbreitete es den Ausdruck der kindlichen Unschuld; wenn er lächelte, so glaubte man nicht bloß an ihn, sondern an die Menschheit, so innig und wahr war es in Wort, Bewegung und Blick." Derselbe Biograph fügt noch folgende Karakterisirung des Meisters hinzu:

„War Beethoven auch kein besonders feiner Mann, so fehlte es ihm doch keineswegs an Bildung. Im Umgang zeigte er Schärfe des Urtheils und er würzte dieses oft mit derbem, beißenden Witz. Großen Aufwand

machte er für sein Aeußeres wohl nicht und die neuesten Moden wollte er nicht, er ging aber auch nicht nach alter und seine Kleidung, besonders seine Wäsche, war immer rein. Auch in seiner Wohnung fand man Reinlichkeit und wenn sie doch für Manchen ein Anstoß war, so war sie es nur deswegen, weil man nicht die Ordnung und Einrichtung traf, die man erwartete. Ordnung durfte aber bei Beethoven nicht immer gesucht werden und kostbare Einrichtung noch weniger. Er ging, um im Freien arbeiten zu können, mit jedem Frühjahr auf's Land und kehrte erst im späten Herbst zurück. Bei diesem steten Hin- und Herschaffen seiner Sachen mußte es wohl immer lange dauern, bis unter denselben, wenigstens unter seinen Papieren, wieder Ordnung entstand.

„Von Jugend auf hatte er eine wahre Unbeholfenheit in allem, was zur Besorgung ökonomischer und Rechnungsangelegenheiten gehörte. Dadurch war denn auch sein häusliches Leben und sein eigenes Haushalten für ihn viel kostspieliger, als es für jeden Andern gewesen sein würde, ungeachtet er dabei der meisten, fast überall gewöhnlichen Bequemlichkeiten und jedweder äußeren Zierde entbehrte. Allein er klagte nie darüber, nahm auch von Freunden seines Gleichen, die seine Umstände kannten, keinerlei Wohlthaten, nicht einmal von vielgeplagten Freunden eine Hülfe oder Gefälligkeit, ja, in den letzten Jahren auch keine Einladung zum Essen an, um sich in seiner Freiheit nicht beschränkt zu fühlen, oder auch Andern mit seiner Taubheit nicht lästig zu werden. Dieser Sinn einer weltbürgerlichen Freiheit und diese Schonung Anderer mochten wohl Ursache sein, daß er in Speisehäusern, wo er zuweilen sein frugales Mittagsmahl nahm, stets das angesponnene Gespräch fortführte und frei und unbefangen über Alles, auch über die Regierung, die Polizei, über die Sitten der Großen kritisch und satyrisch sich aussprach. Die Polizei wußte es, aber man ließ ihn in Ruhe, sei es aus Schonung seiner, als eines Phantasten oder aus Schonung für sein glänzendes Kunstgenie. Darum war es auch seine stete Behauptung: „nirgends könne man freier reden, als in Wien."

Beethoven war ein durch und durch freiheitlich gesinnter Mann und mit den politischen Staatsformen wohl vertraut. Sein Ideal einer Verfassung war jedoch die englische; nach ihrer Form prüfte und beurtheilte er jede politische Erscheinung. Mag sein, daß er auch wußte, wie hoch man ihn in England schätzte. — Napoleon Bonaparte betrachtete er als einen großen Staatsmann, und er wollte ihm ja auch seine "Eroica" Symphonie (1803 – 1804 geschrieben) widmen; als aber der Korse sich zum Kaiser erhob, änderte er seine Meinung über ihn und verwarf die Dedikation. Später schrieb er noch den Trauermarsch hinein, und da alles bei ihm seine Bedeutung hat, so wollte er sicherlich damit die Trauer über den Untergang der Freiheit des Volkes andeuten.

In Rücksicht auf Sittlichkeit stand Beethoven wohl hoch über den größten Theil seiner Kunst- und Zeitgenossen, wie sie damals eine luxuriöse Großstadt beherbergen mochte. Um nur ein Beispiel seiner eigenthümlichen und streng moralischen Denkweise anzuführen, mag hier eine von Schlosser mitgetheilte Episode Platz finden. — „Beethoven jagte seine – sonst gute – Haushälterin aus dem Dienst, weil sie, um ihn zu schonen, eine Unwahrheit gesagt hatte. Einer Freundin, welche ihm diese gute Person besorgt hatte und der Härte wegen befragte, antwortete er: „Wer eine Lüge sagt, ist nicht reines Herzens und eine solche Person kann auch keine reine Suppe kochen." „Dieses seltsam klingende Urtheil seiner moralischen Grundsätze," fügt Schlosser hinzu, „entspricht seinen oft seltsam klingenden Akkorden in der Musik, welche von manchen Zuhörern für unverständlich, gesucht und bizarr gehalten werden." Eine seltsame Erklärung des sonst fleißigen und mit Beethoven und dessen Freunden wohlbekannten Biographen.

Beethoven's Zutrauen war das eines jeden im innigen Verkehr mit der Natur lebenden Menschen, leicht gewonnen, aber sein Rechtlichkeitsgefühl war so lebendig, daß auch der geringste Flecken, den er an Jemanden's Karakter bemerkte, diesem unwiderbringlich seine Achtung raubte. Nicht daß er dann in Haß überschlug, denn niemals rächte er sich in anderer Weise an Jemanden, der ihn betrogen, als daß er ihn fernerhin mied und durch Sarkasmen sich äußerte, wenn man ihn daran mahnte. Insbesondere widerten ihn jene Menschen an, die sich um ihn drängten, um ihm in seiner, wie sie wähnten, traurigen Lage mit Rathschlägen beizustehen; welche ihm Empfehlungen gaben, wie er dieses oder jenes Libretto, das ihm angepriesen wurde, schreiben; wie er mit gewissen Kunsthändlern Verträge abschließen, nach England reisen oder sonst etwas unternehmen sollte. Solche Rathgeber, die auch nicht die geringste Idee hatten von einem Leben, einzig der Kunst in ihren großartigsten Beziehungen gewidmet, wußte er durch Spott bald zu verscheuchen.

Nichts konnte ihn empfindlicher und unangenehmer berühren, als wenn er zur Beschleunigung gemahnt wurde. „Die Leute meinen," pflegte er oft unmuthig auszurufen, „ich könnte es aus dem Aermel schütteln." Ueberhaupt waren ihm die Notenkrämerei und Andeutungen, was er komponiren sollte, in der Seele zuwider. Er schrieb, was ihm in den Geist kam und kein Mensch konnte von ihm erfahren, womit er eben beschäftigt war, bis es vollendet und im Druck öffentlich bekannt wurde. Mit seiner einzigen Oper „Fidelio" (ursprünglich „Leonore" genannt), die er im Jahre 1804 schrieb und die 1805 in Wien zur Aufführung gebracht wurde und — sage man es nur heraus — durchfiel, während die trivialen Opern Rossini's triumphirend über die Bretter gingen, hatte er eine böse Erfahrung gemacht. Empört über den schlechten Geschmack, der damals herrschte, war seine Neigung, Opern zu schreiben, vollständig versiegt. „Cherubini", sagte er, „schreibt

jetzt nur Messen; er hat Recht, ich will es auch thun." Fast täglich erhielt er aus allen Theilen Europa's, häufig auch aus der neuen Welt, Beweise, wie sehr er gewürdigt und verehrt wurde. Schmeichelhafte Bewunderung liebte er jedoch nicht und hofirendes Zeremoniell verachtete er.

Ein Liebesverhältniß mit der jungen Gräfin Maria von Erdödy hat er, soweit dieses nicht aus den von Dr. Alfred Schöne 1867 herausgegebenen Briefen Beethoven's an sie und Magdalena Brauchle hervorgeht, als Geheimniß mit in's Grab genommen. Nie sprach er darüber, aber in seinem Arbeitszimmer hing ihr Portrait, auf das er oftmals seine Augen zu richten pflegte, und das Bild schien zu sagen: „Als du mich kanntest, schriebst du deine Adelaide." Zarte Achtung der Frauen, wenn sie solche verdienten, verband er mit Verehrung männlicher Geisteskraft. Stets waren die Stunden, an welchen er in einem Badeort mit Goethe zusammentraf, ihm in lebhafter Erinnerung. Das Medaillon dieses großen Mannes hing in seinem Zimmer und ein Band von dessen Werken lag immer aufgeschlagen auf dem Tische. Obwohl Beethoven zu Goethes „Egmont" die Musik geschrieben, sein „Prometheus" ihn zu der Ballettmusik und Ouverture gleichen Namens inspirirte, und obgleich B. mehrere seiner Lieder aus dem „Faust" und noch andere Gedichte des großen Meisters komponirt hat, Goethe bekundete niemals ein besonderes Verständniß dafür, noch eine Anerkennung des Genius, der auf dem Felde der Töne die gleiche Höhe erklomm, die er selbst in der Litteratur erstiegen hat; ihm (Goethe'n) waren J. F. Reichardt und Zelter die Ideale der Tonsetzkunst. Beethoven aber liebte das, was über das Gemeine und die Alltäglichkeiten des gewöhnlichen Lebens erhaben war. — Wenn sein ehemaliger Schüler, der geistreiche Erzherzog Rudolph aus seinem Erzbisthum nach Wien kam, um im Kreise der ihm so nahe verwandten kaiserlichen Familie des Umgangs zu pflegen, wurde Beethoven stets in das Schloß oder nach Schönbrunn eingeladen, um dort mit dem großen Kunstfreund einige angenehme Stunden zu verleben.

Beethoven besaß in früheren Jahren eine kräftige Gesundheit. In der letzten Zeit seines Lebens aber wurde diese mehr und mehr untergraben. Schlosser meint, es seien die Herzenskümmernisse, welche ihm diese Leiden verursachten. Seine Todeskrankheit war langwierig und schmerzhaft. Der Kapellmeister Schindler vom Josephstädter Theater stand ihm in derselben als treuer Freund hülfreich und tröstend zur Seite. Um dem nicht bemittelten Kapellmeister eine Unterstützung zu verschaffen, bat der Sterbende seinen besten Schüler, J. N. Hummel, für dessen Benefiz ein Konzert zu veranstalten und zu spielen, was der geniale Künstler auch that.

Die Beweise der Theilnahme, die Beethoven erhielt, unterstützten seine Geduld während der sechs Monate dauernden Krankheit. Auch England trug dazu bei. Eine dortige Gesellschaft sandte ihm eine bedeutende Sum-

me, sich auf's Beste zu pflegen und trug dem Wiener Bankhause auf, noch mehr für ihre Rechnung zu geben, wenn das nöthig würde. Es war nicht nothwendig. Es mangelte ihm an keiner Pflege. England ehrte sich jedoch, indem es auch behülflich sein wollte; denn der Künstler gehört nicht einem Ort, sondern der ganzen Welt.

Der Meister sah dem Tod mit voller Ruhe und Ergebenheit entgegen. Seinem Neffen vermachte er, was er an Vermögen und Werthsachen hinterließ. Das würde mehr gewesen sein, wenn er nicht seiner Familie und anderen Hülfsbedürftigen stets mit Wohlthaten zur Hand gewesen wäre. Auf die noch vorhandenen Originalpartituren schrieb er mit eigener Hand, daß er sie einem seiner Freunde, der ihm besonders in seiner letzten Zeit mit Rath und That hülfreich beigestanden hatte, vermache. Bis wenige Tage vor seinem Tode war er noch mit Entwürfen zu neuen Werken thätig und ein kaum angefangenes Oratorium, „Der Sieg des Kreuzes," blieb in den Erstlingsstadien liegen.

Am 26. März 1827 hauchte der größte Tonmeister der Welt seine Seele aus, von der ganzen Menschheit betrauert. Bei dem am 29. März stattgefundenen Leichenbegängniß war eine Volksmenge aus allen Ständen Wien's versammelt, deren Zug nach der nahegelegenen Kirche, wo die Einsegnung geschah, eine volle Stunde dauerte. Auf Aller Antlitz lag die tiefste Trauer und herrschte eine schmerzbewegte Todtenstille. Von der Kirche ward die Leiche nach dem Friedhofe vor der Währinger Linie gebracht, wo sie dem Schooß der Erde übergeben wurde. Alle waren von der Kirche nach der letzten Ruhestätte des Meisters dem Zug gefolgt, wo eine von Grillparzer verfaßte Ode, von dem Schauspieler Anschütz am hohen Eingang vorgetragen, die Herzen der Versammelten auf ergreifender Weise erschütterte. In den nächsten Tagen wurden von den verschiedenen Gesangvereinen der Stadt drei Requiems, das Andenken des Verewigten zu ehren, aufgeführt, und in den Akademien wurden solenne Todtenfeiern veranstaltet. Eine silberne Medaille wurde zur Verherrlichung seines Namens geprägt und seine Büste zierte bald die Säle, wo seine Schöpfungen erklangen.

Zur Beethoven's Zeit war Wien die hohe Schule, das Mekka der Musik, und er wäre sicherlich nicht geworden, was er ist, wenn ihn das Glück nicht nach der Kaiserstadt und in die Schule Haydn's geführt hätte, in jene Hauptstadt der Musik, wo die Quellen der Kunst am reichsten, frischesten und reinsten flossen. Es wird heute vielleicht zu wenig Gewicht auf den Ortseinfluß, der die Künste belebt, gelegt, doch zeigt sich dieser in der Geschichte überall. Wir brauchen nicht nach Griechenland zurückzugehen, um diesen Einfluß klarzulegen. Seit drei bis vier Jahrhunderten ist Rom der Hauptsitz der bildenden Künste gewesen und ist es heute noch. Zwar bildete sich unter dem kunstsinnigen König Ludwig I. von Baiern München zu einem neuen Pflanzort der Kunst aus, aber noch immer hat Rom das Primat be-

hauptet. Ein Jahrhundert lang reklamirte Göttingen die Hochschule der naturgemäßen Philosophie zu sein und es beherrschte diesen Namen noch bis nahe an die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Weimar bildete um die Wende des 18. in das 19. Jahrhundert den Kernsitz der deutschen Poesie, als Wieland, Herder, Goethe und Schiller mit ihren unsterblichen Schöpfungen den Geist und das Gemüth des germanischen Volkes belebten. In ähnlicher Weise galt die Kaiserstadt an der Donau damals und zum großen Theil noch heute als das musikalische Athen Deutschlands. An Orten, wo kein Sinn für die Kunst herrscht oder ein falscher Geschmack, wird auch das größte Talent nicht zur vollen und rechten Entwickelung kommen, und gar manches Talent ist bereits verkümmert und untergegangen, weil es nicht an seinem rechten Platze war.

Es ist bereits von der großen Schaffenskraft des Meisters und seinem unbändigen Fleiß die Rede gewesen. Die Zahl seiner Werke ist zwar nicht so groß, als die Mozarts, geschweige denn Haydn's. Es sind nach Beethoven's eigener Bestimmung 138 Nummern, aber wohl hundert kleinere Kompositionen minderer Gattung, Lieder, Klavierstücke, Tänze, Variationen, selbst Trios und geringere Quartette ꝛc. hat er nicht in seiner Opuszahl eingerechnet. Außerdem verwarf er alle seine Tonwerke die er vor 1795 geschrieben hat, darunter auch die von Haydn bevorworteten Sonaten. Er beginnt seine Werke mit den drei Joseph Haydn gewidmeten Trios, 1795 gedichtet, als Opus 1, und drei Klaviersonaten im selben Jahr als Opus 2. Jedes Jahr weist nun in glänzender Folge immer bedeutendere und vollkommenere Werke auf, bis zur Vollendung seiner einzigen Oper „Leonore" (1804 – später 1810, in „Fidelio" umgetauft), womit man gewöhnlich den Abschluß der ersten Schöpfungsperiode des Meisters annimmt.

Zu den bedeutenderen Werken dieser Periode werden die Sonate op. 10, über dessen Adagiosatz Beethoven selbst schreibt: „Jedermann fühlt den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen." Ferner op. 14, wo er über eine der beiden Sonaten schreibt: „Man findet darin den Streit zweier Principe oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert." Zunächst noch die sechs dem Fürsten Lobkowitz gewidmeten Streichquartette, op. 18, das Septet op. 20 und die erste der von ihm aufgenommen Symphonien op. 21.

In allen diesen Tonwerken bewegt er sich noch in den Fußstapfen Haydn's und Mozart's, obwohl sie sämmtlich seine Eigenart verkünden. Man kann die Oper „Fidelio" als Abschluß dieser Periode betrachten, und, vermöge ihrer späteren Umarbeitung, als den Uebergang in die zweite. In dieser seiner zweiten Periode unterscheidet er sich von dem was er in der ersten Periode schuf, dadurch, daß er die Formen und Grundregeln seiner großen Vorgänger zwar noch beibehielt, aber mehr und mehr mit seinen eigenen

Gedanken hervortrat, dieſe gewaltiger, tiefer wirken ließ und ſeine ſubjektiven Gefühle in ſelbſtſtändigerer, rein individueller Weiſe ausdrückte. Verſetzte ſich Haydn bei ſeinen Schöpfungen vorwiegend in die Welt der lyriſchen Schönheiten, dachte ſich Mozart dieſe Schönheit in dramatiſch-empfundener Weiſe, ſo erleuchtete Beethoven's Fackel die Welt der muſikaliſchen Epik. Ihm wurden das Empfinden, Bewegen, und Ringen des ganzen Menſchengeſchlechts lebendig. Die Schule ſeiner Lehrmeiſter hatte das Bildungswerk an ihm vollendet, er machte ſich los von der fremden Stütze, er bewegte ſich frei und ſelbſtſtändig und ſeine volle Eigenthümlichkeit konnte ſich nunmehr entfalten.

Was Beethoven in dieſer zweiten Periode geleiſtet hat, gehört zum Höchſten in der Kunſt und wurde nur von ihm ſelbſt in der dritten Periode noch höher aufgebaut. Kein anderer Meiſter hat ſeine Schöpfungen der zweiten Periode erreicht, geſchweige denn überboten. Es ſind dies die Wunderblumen ſeines Genies und der Kunſt, die für alle Zeiten in die Seele der Hörer greifen werden und jede Saite im Menſchenherzen in Schwingung verſetzen müſſen, ſo lange die Klänge der Harmonie auf die Empfindung und das Gemüth einwirken können. Dieſen ewigen Schöpfungen iſt bis auf den heutigen Tag noch keiner unter allen Tonmeiſtern der neuen Zeit, welchen Namen ſie auch haben mögen, mit irgend einem Werk, trotz aller Anſtrengung nahe gekommen. Er ſteht in der Muſik ſo einzig, ſo vollendet, ſo rieſengroß da, wie Shakſpeare in der Dichtkunſt. Wie es keinem der Neueren gegeben war, den Glanz des großen Briten zu verdunkeln, ſo überſtrahlt Beethoven Alle, Alle, die nach ihm kamen.

Wenn ich hier die Schöpfungen des Meiſters aus dieſer Periode ſo beſonders hervorhebe, ſo iſt damit nicht geſagt, daß die ſeiner dritten und letzten Periode in den Hintergrund treten. Ich will damit nur feſtſtellen, daß die Werke ſeiner zweiten Schaffenszeit längſt ihre vollgültige Anerkennung und Bewunderung allſeitig gefunden haben, während die letzten Werke noch nicht von der Geſammtheit erfaßt und noch vielfach als unbegreiflich zurückgeſtellt werden. Doch darüber ſpäter.

Gehen wir zur Betrachtung der Werke der zweiten Periode über, welche etwa mit der zweiten Symphonie, op. 36, beginnt und mit der Meſſe in C, op. 86, ſchließt, ſo müſſen wir ſie, wie überhaupt ſeine ſämmtlichen Schöpfungen, in drei Klaſſen eintheilen, in Klavierkompoſitionen, in Inſtrumental- und Chorwerken. „Das Klavier," ſagt Mendel, „Beethoven's Lieblingsinſtrument und geeignet den individuellen und doch auch tief gefaßten Ausdruck zu Tage zu bringen, bleibt der Boden ſeines Schaffens. Der verwandte Inſtrumentalbezirk (Trio und Quartett) gruppirt ſich herum und lehnt ſich daran an. Das äußerliche Reſultat dieſer Vorliebe iſt eine bisher ungeahnte Erweiterung der Technik des Klavierſpiels nach allen Richtungen hin, welche mit der erhöhten Bedeutung der Kompoſitionen Hand

in Hand gingen . . . . . Die durch Beethoven's Klang-, Spiel und Figurenreichthum unendlich gesteigerten Ansprüche an die Kraft und Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes wie des Spielers mußten daher eine ganz neue Musikepoche hervorrufen. Denn von nun an waren es nicht bloß Zustände des behaglichen, zufriedenen oder schlicht wehmütig trauernden Gemüthes, welches zur Darstellung durch das Klavier und in immer weiteren Kreisen durch das Ensemble von Instrumenten, endlich durch die volle Macht des Orchesters kamen, sondern die Leidenschaftlichkeit in allen ihren Tiefen und Eigenthümlichkeiten."

Beethoven's Hauptbestreben war der möglichst deutliche, bestimmte, klare Ausdruck. Davon ging er aus, das hatte er unabläßig im Auge und dazu wußte er alle musikalischen Mittel sich dienstbar zu machen. Zu dem Behufe stellte er sich ein ganz bestimmtes Gefühlsobjekt als Programm auf, durchdachte dieses nach allen Seiten hin, zerlegte es in seine einzelnen Theile und schuf darnach sein Werk. Aber nicht mit dem Ganzen war er allein befriedigt, er überwachte alle Details bei ihrem Entstehen, beim Aufwachsen und bei ihrer endlichen Vollendung. Er prüfte und übersann alle Licht- und Schatteneffekte, alle Modifikationen und die sich daraus entwickelnden Wirkungen, bis er sich seines Zieles vollkommen sicher wußte. Der Meister hat dieses Prinzip durch Motto's, welche er den Tonwerken öfters voranschrieb, klar ausgesprochen. So überschreibt er den con brio Satz seiner C-moll Symphonie, der fünften, op. 67, mit den Worten: „So schlägt das Schicksal an die Pforte", und dann folgt das unvergeßliche unisono des ganzen Orchesters, dreimaliges g und es, wie ein geheimnißvolles Pochen an das Herz des Hörers.

Die Zahl der Grundgefühle, welche in der Menschenbrust wohnen, ist jedoch beschränkt und ihr Umfang nur gering, nehmen aber je nach Umständen und Naturanlagen des Individuums eine verschiedene Färbung an. Das Kind freut sich über eine Puppe, das Mädchen über ein seidenes Band, der Dichter über ein glücklich vollendetes Poem, der Feldherr über eine gewonnene Schlacht; wer aber glaubt wohl, daß alle diese freudigen Erscheinungen von einer Art seien? Wirken nicht ganz verschiedene Lichter und Farbenspiele bei jeder einzelnen Freude? Nicht anders verhält es sich mit den Gefühlen und Empfindungen des Schmerzes, der Melancholie, der Trauer ꝛc. Diese Mannichfaltigkeit des psychischen Lebens der Menschennatur entging Beethoven nicht. Er erkannte sehr bald, daß er nur in die eigene Seele greifen müsse, um seinen subjektiven Gefühlen in der Schilderung der Tonwerke Ausdruck zu verleihen, und daß in jedem dieser Werke eine besondere Stimmung den Gefühlskreis beherrschen müsse. Dieses Prinzip behielt er immer im Auge, wie wir noch an seiner neunten Symphonie, op. 125, leicht erkennen können, in welcher er die Grundzüge eines überwältigenden Freudenjubels poetisch-harmonisch verherrlicht.

Schindler, der Biograph Beethoven's (3. Auflage, Münster, 1860), erzählt, Beethoven habe einen gewissen Gegenstand, z. B. den Liebeszank eines Paares, mehrfach auszudrücken und doch jedesmal ein ganz verschiedenes musikalisches Bild hervorzubringen versucht. Es wurde ihm natürlich nur dadurch möglich, daß er Zuneigung und Verneinigung bei Personen von verschiedenem Karakter und Temperament, in veränderten Situationen und nach unterschiedlichen Anlässen sich vorstellte, und sich psychologisch klar zu machen suchte, was in den betreffenden Personen mit dieser oder jener Empfindungsanlage, Leidenschaft ꝛc. unter der besonderen Situation nothwendiger Weise vorgehen müsse. Diese unabänderliche Regel, seinem Geist den Zustand und die Bewegung des zu Schildernden deutlich und selbstbewußt einzuprägen und das ihm klar Gewordene dann mit musikalischem Ausdruck zu gestalten, das allein erklärt die außerordentliche Mannichfaltigkeit seiner Kompositionen, unter denen keine der andern ähnlich ist. Vergleichen wir z. B. in dieser Hinsicht seine Sonaten untereinander und wir werden bald erkennen, welche unbeschreibliche Verschiedenheit in ihren Formen uns entgegentritt, ohne daß die künstlerische Urform jemals verletzt wäre. Dasselbige beobachten wir an seinen Quartetten und Symphonien. Immer ist er ein Andrer und doch stets ist er sich des Gegenstandes vollbewußt, den er schildern will.

Das ist das Geheimniß von Beethoven's Schaffens- und Gestaltungskraft, daß er zuerst in seiner Seele voll vertraut war mit dem Wesen dessen, was er klar und lebenswahr darzustellen trachtete. Dann erst wurde das ganze Räderwerk seines Könnens in Bewegung gesetzt um den Hauptgedanken zu formiren, der das ausdrücken sollte, was sein Geist sich gedacht hatte. Sehen wir alle Werke des Meisters durch, so wird uns stets ein Hauptthema vor die Sinne treten, das den Karakter des Ganzen deutlich und bestimmt trägt. Es ist das die Prägnanz seiner Schöpfungen, die sie niemals verleugnen. Dadurch werden wir es erklärlich finden, wenn wir wissen, daß er öfters Jahre lang nach einem ihm zusagenden Thema suchte, daß er oft ein gefundenes ganz verworfen hat, ein anderes zehn-, zwanzigmal umänderte, bis es sich so rundete, daß es seinen strengen Anforderungen, seinem hochstrebenden Ideal den kräftigsten, bedeutungsvollsten, wahrsten und klarsten Ausdruck darzustellen entsprach.

War Beethoven endlich mit dem Hauptgedanken zufrieden, so ging er immer noch nicht hastig an die Ausarbeitung desselben. Zuerst dachte er über die Umwandlungen, die thematische Durchgeistigung des von ihm gefundenen Stoffes nach. Ich spreche hier nicht bloß eine müssige Behauptung aus, sondern stütze mich auf die vor wenigen Jahren herausgegebenen Skizzen des Meisters, die man nach seinem Tode in den Schreibfächern seines Pultes fand, und die in einer kritischen Gliederung zeigen, wie oftmals er manches Motiv, manche Periode, ja sogar kleine melodische Sätzchen und einzelne

Harmoniefolgen niederschrieb und später doch nicht verwerthete, bis er aus einem zwanzig Mal abgeänderten Motiv endlich das zur Aufnahme würdig betrachtete verwendete. Er notirte sich diese Säßchen so, wie sie ihm in den Geist kamen, ohne Ordnung und ohne Wahl, ganz unbekümmert um die Reihenfolge, die sie später in dem Werk erhalten sollten, denn es strömten ihm stets weit mehr Gedanken zu, als er selbst zu dem ausgedehntesten Werk verwenden konnte.

In allen seinen Schöpfungen ging sein Streben nach der blühendsten und seinem Gegenstande angemessensten Instrumentation. Wie Haydn und Mozart war ihm auch der Reiz der Klangwirkung in jedem Werk, ja in jedem einzelnen Bilde desselben, die möglichst wirksame Kontrastirung durch Lichter und Schatten und die Belebung durch mannichfaltige Tinten und Halbtinten ꝛc. vollbewußt und Schaffensprinzip. Bezüglich der harmonischen Klangwirkung hat er in seinen meisten Werken seine beiden großen Vorgänger übertroffen. Ihn selbst aber hat in dieser Beziehung bis jetzt noch Niemand erreicht, geschweige denn übertroffen.

Was ich hier über Beethoven's Schaffensweise und Schöpfungskraft seiner zweiten Periode dargestellt habe, das gilt auch für die dritte und letzte Periode des Meisters, in welcher er seine Flügel immer mehr und gewichtiger ausbreitete und zu den höchsten Höhen der Kunst emporstieg, wohin ihm das Auge der Mitwelt nicht zu folgen vermochte. Ja selbst hochgebildeten Kritikern blendete der Adlerflug des Meisters noch fast ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode die Blicke, daß sie in diesen Werken nur eine Verirrung seines Geistes sehen wollten. Bevor ich aber diesen Streit der Kritiker erörtern will, mag zuerst noch eine Uebersicht der karakteristischen Hauptwerke Beethovens seiner zweiten Periode angeführt werden. Ich folge dabei sowohl in der Aufzählung als auch in seiner Karakterisirung der Tonwerke Hermann Mendel (Konversationslexikon der Tonkunst, Bd. 1, S. 514), doch nehme ich die Quartette, op. 95 sowie die 7. und 8. Symphonien op. 92 und 93, aus, die doch schon zu tief in die letzte Periode Beethoven's hineingreifen; nur das Allegretto der 8. Symphonie bringt noch den Anklang an die früheren Werke des Meisters.

„Als die Hauptwerke dieser [zweiten] Periode", schreibt Mendel, „für deren Verständniß die stufenweise Vorbildung auf das Trefflichste vorhanden ist, sodaß jeder Empfängliche mehr oder weniger bis zu der hier erreichten Höhe noch bewunderungsvoll zu folgen vermochte, sind zu bezeichnen: die beiden Sonaten op. 27, die in D-dur, op. 28 (1801), die in C-dur, op. 53 und die sogenannte „Kreuzer-Sonate", op. 47 (1803), die F-moll Sonate, op. 57, (1804), die Sonaten, op. 69 (mit Violincello), 78 und 81 (1809), op. 96 (mit Violine) (1810); ferner das Trippel-Konzert, op. 56 (1805), das vierte Klavierkonzert (1806), die Fantasie für Klavier, Chor und Orchester, op. 80 (1808), das fünfte Klavier-

konzert (1809), das Trio, op. 70 (1808), die Quartette op. 59 (1806), op. 74 (1809) und op. 89 (1810), die Septette op. 71 (1805) und op. 81 (1810) und das Violinkonzert (1806); endlich die dritte (1804) bis sechste Symphonien (1808) und die Musik zu „Egmont" (1810). Von großen Gesangswerken sind hierherzurechnen die [umgearbeitete] Oper „Fidelio" (1808 oder 1809), das Oratorium „Christus am Oelberg", op. 85 (1807) und die C-dur Messe, op. 86 (1807).

„In allen diesen Arbeiten ist der Inhalt gewachsen und hat sich so subjektiv verfeinert, daß die bisherige Form nicht mehr bestehen konnte und mehr und mehr anfängt, sich dem beherrschenden Willen des Genius, der nichts nach Traditionen und Vorschriften fragt, sondern die Gesetze nur sich selber findet, zu fügen. Wie er begonnen, so erweitert er naturgemäß die Spielfülle aller zur Benutzung herbeigezogenen Instrumente. Je mehr ihrer zusammentreten, umso bedeutsamer wird der Inhalt, und die reichere Darstellung kommt nun fast von selbst. In den Formen der Sonate bekundet sich nur ein Lebenszug des in sich selbst verkehrenden Individuums, welcher größer und gewaltiger werden muß für den Dialog von Klavier mit anderen Instrumenten (im Duett und Trio), oder für das Zusammenwirken vieler selbstständiger Stimmen.

„In der Symphonie findet Beethoven nur noch den Rahmen für die großartigsten und erhabensten Bilder der Natur und der Weltgeschichte; er läßt diese an seiner Seele vorüberziehen und erfüllt sie aus seiner Phantasie heraus mit Tonbildern, welche dem gewaltigen Stoff entsprechen. Die leitende Idee prägt sich von der Symphonie Eroica an, allen Instrumentalwerken klar und treu auf, und der Hörer, wenn ihm überhaupt die Tonsprache kein unentwirrbares Räthsel ist, wird und muß sie aus allen leicht heraus erkennen. Mit der gewonnenen absoluten Herrschaft über sein gesammtes Ausdrucksmaterial hat aber auch die Lust an der Lösung ungewöhnlicher Aufgaben zugenommen; je mehr die äußere Welt sich ihm und er sich ihr entfremdet, um so mehr wächst sein Bestreben, jedes Ereigniß derselben, das noch eine seiner inneren Saiten berührt, musikalisch umzuprägen und es in die Sprache seiner Tonwelt zu übertragen."

Auf diese Weise gelangte er aus der zweiten in die dritte Periode. Hier, von der Welt abgeschlossen, bildete er sich seine eigene und eigenartige Welt. Dies war eine Welt der Wunder, vor deren Großartigkeit manches Herz verzagt zurückwich. Sein verkündetes Evangelium war zu neu, um allseitig begriffen zu werden, ja es wurde fast gar nicht verstanden. Dem Einen war es ein Aergerniß, dem Andern eine Thorheit. Daraus entspann sich der Streit der Kritiker, welcher fast ein halbes Jahrhundert dauerte und noch nicht völlig zum Abschluß gekommen ist.

Es kann nicht geleugnet werden, daß große, welterschütternde Ereignisse auf die Entwickelung der Künste ihren Einfluß üben. Die politischen und

sozialen Umwälzungen, welche zwischen 1790 und 1815 in Europa vor sich gingen, waren vorzüglich geeignet, auch in der Poesie und Tonkunst neue Richtungen hervorzubringen. Aber die Revolution in Frankreich ward durch den kriegerischen Geist Napoleons zu Fall gebracht und nach den Befreiungskriegen wurde auch der korsische Koloß von seinem Postament gestürzt. Was der Krieg errungen hatte, war nicht eine Volksfreiheit, die Diplomatie setzte die alte Herrschaft wieder auf den Thron, und Jungdeutschland hatte sich in seinem Freiheitskampf und Freiheitsjubel selbst verblutet. Die Poesie, welche in solchen Zeiten die Führerrolle übernimmt, wurde in die Fesseln der Zensur geschlagen und flüchtete sich in ferne Zeiten und entlegene Gebiete, in die Welt der Romantik. Die Musik folgte nach und nur Beethoven blieb als einzige Säule jener sturmbewegten Zeit stehen. Er rang und rang mit der Wucht seiner Harmonien bis an sein Ende, aber seine Schöpfungen wurden immer elegischer, immer dunkler. Es war ein gewaltiges Ringen mit dem Welt- und Zeitgeist, mit der Menschenseele, ein Ringen, das nur er empfand, das aber sonst im Volk unverstanden blieb. — Es ist hier am Platze, darauf hinzudeuten, daß sein Studium der englischen Geschichtschreiber, Hume und Gibbons, ihren bestimmenden Einfluß auf den großen Tonmeister in diesen gewaltigen Ausströmungen seines Geistes während der letzten Periode ausgeübt haben muß, obwohl man den Kausalnexus wohl nie begriffen, mindestens ihn nirgends angedeutet oder nachgewiesen hat. Aber nachweisbar ist er in den Schöpfungen des Meisters aus der letzten Periode.

Beethoven liebte die Freiheit, er schätzte die volksthümliche englische Regierungsform über alle andern, wie ich bereits angedeutet habe. Das Menschenthum in der Weltgeschichte, beleuchtet von dem Geist der sich damals regenden Philosophie, war ihm der Bronnen, aus dem er seine Dichtungen schöpfte. Dabei machte er sich frei von jeder Fessel der Form, er ließ seine Gedanken ausströmen, gleichviel, ob sie von seiner Zeit erkannt und begriffen wurden oder nicht. So wurde er der musikalische Prophet der Zukunft, die ihn erst dann erfaßte, als auch im Volke ein freierer Geist Platz gefunden hatte. Seine Werke der letzten Periode sind demnach philosophisch-epischer Natur.

Man hat gesagt, Beethoven habe dem Klavier einen dramatischen Ausdruck verliehen und ebenfalls in seiner Instrumentalmusik wirke er mit der bezaubernden Kraft der Dramatik. Ich halte das für eine falsche Auffassung. Es ist der Glanz und die Wucht des vollendet Epischen, welches nicht auf das äußerlich schimmernd Vorübergehende vorwiegend angewiesen ist, wie das Dramatische, sondern das neben der geschilderten Handlung auch das Seelenleben, bzw. die Volksseele darzustellen vermag, wenn es uns dauernd fesseln und erschüttern will, die Epik. Das Dramatische verkündigt sich vorwiegend in der Darstellung eines äußerlichen Vorganges, muß also

nothgedrungen das Realistische gegenüber dem Psychischen hervortreten lassen. Das Epos besitzt auch diese Kraft, aber es ist nicht an die vorübereilende Zeit und den engen Rahmen des Dramas gebunden. Beethoven wirkte und schuf die Seele, die tiefste Innerlichkeit. Darum konnte auch sein „Fidelio" bei aller Schönheit nie ganz und voll durchdringen. Ich will den „Fidelio" ebenso gern im Konzert und im Frack aufführen hören, als auf der Bühne. Dramatisch ist Mozart viel bedeutender als Beethoven, selbst Weber übertrifft ihn; und Richard Wagner mit seiner ungeheuern realistischen Kraft überstrahlt darin Alles, was die Tonkunst bisher geschaffen hat. Aber in der Epik, in der philosophisch intonirten Weltseele, darin weicht doch bis auf den heutigen Tag Alles, Alles vor Beethoven's Geist zurück!

Als die Hauptwerke des Meisters aus der letzten Schaffensperiode gibt Mendel die folgenden an, wobei er, wie früher, wieder mit Klavierkompositionen beginnt. Darunter nennt er die Sonaten op. 95 (1810), op. 101, und op. 102 (1815), die sogenannte Hammerklaviersonate, op. 106 (1818), op. 109 und 110 (1821), op. 111 (1822); ferner die Quartette, op. 127 (1824), op. 130 und 132 (1825) und op. 135 (1826); endlich die Ouverturen, op. 115 (1814) und op. 124 (1822); die 7. und 8. Symphonien, op. 92 und 93 (1810–1812), das Tongemälde „Schlacht von Vittoria" (1814), und die neunte Symphonie, op. 125 (1823). Außerdem gehört noch dazu die Balletmusik „Prometheus" op. 122 (1821). Von großen Gesangswerken rechnen hierher: das Tongemälde „Meeresstille und glückliche Fahrt" op. 121 (1816) und die große "Missa Solemnis", op. 123 (1818 begonnen und 1822 vollendet).

Alle diese Kompositionen des Großmeisters waren so subjektiv neu, so gänzlich von den Gestaltungsgesetzen der Zeit, von jeder Form losgelöst, daß sie unwillkürlich die Kritik in zwei Parteien absondern mußten, in die Partei der Klassiker und in eine rationalistische Partei der Zukunft. Weber konnte dabei vorläufig nicht in Betracht kommen, weil er einen Nebenweg, den der Romantik, einschlug, auf dem er, obwohl auch von den Klassikern auf Heftigste befehdet, durch Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Marschner und anderen gefolgt wurde. Richard Wagner, Liszt und Berlioz waren noch nicht erschienen, die später als die Standartenträger der Zukunftsmusik in den Vordergrund traten. Diese beiden Parteien haben sich, mit einigen Modifikationen, bis in unserer Zeit erhalten.

Die erstere Partei erkannte nur den Werken Gluck's, Haydn's und Mozart's in der weltlichen Musik die höhere Klassizität der Meisterschaft zu, während in der Kirchenmusik für sie das Zeitalter mit den Produkten Händel's und Sebastian Bach's abschließt. Dagegen bezeichnen sie die Werke Beethoven's und die der jüngeren Tondichter bis Richard Wagner nur als Verirrungen des schaffenden Geistes, und behaupten auch wohl, die eigentliche Produktivität des Menschengeistes existire gar nicht mehr in

heutiger Zeit; die Werke der neueren Epoche seien nur Machwerke der berechnenden Reflexion, des Verstandes. Ihr Hauptvertreter war Oulibischeff in seiner Biographie Mozarts (1847). Als gegen ihn Lenz seine Vertheidigung Beethoven's schrieb, folgte Oulibischeff mit einem zweiten Buch: "Beethoven, ses critiques et ses glossateurs" (1857), worin er seine Einseitigkeit noch auffälliger hervortreten läßt. Nur diejenigen Arbeiten Beethoven's gelten ihm als Kunstwerke, in denen dieser sich noch eng an Mozart anschließt; die der zweiten Periode verrathen, nach Oulibischeff's Meinung, schon eine Abnahme der schöpferischen Kraft, und die der dritten Periode sind für ihn eine „Chimäre, welche, unerforschlicher als die Sphinx, bis heute der Oedipus wartet, der ihre Räthsel zu lösen befähigt wäre .... eine Verleugnung des Grundprinzips der Musik, des Wohlklangs, indem der Komponist das Ohr beleidigt und zerreißt, wie Niemand vor oder nach ihm es wagen durfte."

Ein anderer (anonymer) Kritiker, unbedingt sonst ein Sachverständiger, den nur seine persönlichen Gefühle leiteten, der aber die Schöpfungen Beethoven's der ersten und zweiten Periode vollgültig anerkennt, äußert sich noch im Jahre 1861 über die Werke der dritten Periode des Meisters, sie seien Verirrungen einer überreizten Subjektivität. Diese Ueberreizung sei „in einigen Quartetten, den Messen, zum Theil selbst in seiner neunten Symphonie zu erkennen und zu beklagen." „Was auch seine verblendeten Verehrer, die Alles an ihm vergöttern, zum Lobe und zur Erklärung der genannten Werke versucht und gethan haben, wie viele einzelne Schönheiten und Genieblitze auch sie noch enthalten, im Ganzen machen sie keine rein befriedigende Wirkung mehr, und einzelne, z. B. das Quartett op. 133 (Londoner Ausgabe), sind und bleiben für den unbefangenen Hörer mit rein ästhetischem Sinn zum großen Theil ganz ungenießbar ꝛc."

Ueber die Ausführbarkeit der Beethoven'schen Kompositionen dieser dritten Periode — und darin stand der Kritiker bis in die allerneueste Zeit keineswegs vereinzelt — schreibt er: „Es ist bekannt, daß Beethoven in seiner großen Messe, in der neunten Symphonie u. s. w. Stellen für die Singstimme geschrieben hat, die in solcher Art absolut unausführbar sind." Auch über die Unausführbarkeit vieler der Instrumentalwerke der dritten Periode äußert er sich und nennt dies einen Fehler. Dann fährt er fort: „Freilich gibt es Lobredner, die ihm sogar diesen absoluten Fehler nicht zum Vorwurf machen. Und einen absoluten Fehler begeht der Komponist, welcher von irgend einem Instrument, also auch der Menschenstimme, etwas verlangt, das dasselbe unmöglich ausführen kann." — Und doch sind alle diese als unausführbar getadelten Werke des Meisters seitdem in der ganzen zivilisirten Welt erfolgreich aufgeführt und überall mit Jubel begrüßt worden.

Nicht alle Gegner der Beethoven'schen Musik waren so aufrichtig in ihrer Verdammung des Meisters, als der alte Kapellmeister und lang

jährige Dirigent der Thomasschule und der Gewandhauskonzerte in Leipzig (1785 – 1823) J. G. Schicht, ein großer Theoretiker und Beurtheiler der Musik und selber Komponist zahlreicher Tonwerke aller Art. Dieser verdammte Beethoven's Schöpfungen der zweiten und dritten Periode, soweit sie damals bekannt waren auf's Entschiedenste. Er pflegte sich dabei etwas derb auszudrücken: „Beethoven ist ein Esel mit seinen neueren Kompositionen." Nur mit Mühe konnte man ihn 1817 dahin bringen, einer Aufführung des „Fidelio" beizuwohnen. Nach der Vorstellung war kein Wort mehr aus ihn herauszubringen, aber bei einer zweiten und dritten Aufführung sah man ihn abermals im Theater. Zuletzt drang man in ihn, sein Urtheil zu sagen. „Ja", antwortete er einfach, „die Sache ist umgekehrt — ich war ein Esel!" — Dieses freimüthige Bekenntniß zeigt Männlichkeit, der sich zu befleißen auch heute noch manchen Kritikern aller Richtungen sehr zu empfehlen wäre.

Die zweite Partei von Kunstgelehrten, Künstlern und Kunstfreunden bilden gegen die erstgenannte Kritikerklasse einen durchaus radikalen Gegensatz, wobei gar keine vermittelnde Belehrung möglich ist. Diesen Kunstenthusiasten beginnt die wahre Musik erst mit Beethoven's dritter Periode, und nur diese und die Tonwerke der Neuzeit gewähren ihnen den größten Hochgenuß des Geistes. Nur an den Werken der Tonkunst, in denen unser gegenwärtiges Geistesleben zu seiner kunstgemäßen Darstellung gelangt sei, können sie sich erfreuen und erhebend begeistern; nur in ihnen — wo unser ganzes emsiges Streben und Ringen, unser Ideenleben mit seinen millionenfachen Wandlungen von Lust und Schmerz, mit seinem langen Sehnen und Hoffen auf Verwirklichung seiner Ideale, zur objektiven wahrheitsgemäßen Ausdrucksweise gelangt sei — könne die Menschheit sich erheitern und zu neuem veredelten Leben und Dasein sich verjüngen. Darum sei auch Beethoven's wilde leidenschaftliche Geistesstimmung mit ihren gigantischen Kämpfen und Stürmen, der Ausdruck einer verzweiflungsvollen Seele, die bis zum Tode verwundet, endlich den letzten Kampf gekämpft und den heißerfehnten Himmelsfrieden zwar nicht selbst erlebt, aber doch mit ahnendem Vorgefühl der einstigen Erreichung von hinnen geschieden, nur ein Vorläufer des endlichen großen Erlösungswerks, das einzig in den Tondichtungen der Neuzeit vollendet ausgesprochen und zur kunstreichen, inhaltsvollen Darstellung gebracht wurde, zu finden. Es fehlt nicht viel, so würden sie auch die Werke Beethoven's aus der dritten Periode mit verdammen, wenn sie nicht damit die Wurzel des Baumes, der ihnen allein grünt und blüht, zugleich vernichten würden, so daß dieser absterben und verdorren müßte. Diese Kunstenthusiasten leben überhaupt nur noch für Wagner, Berlioz, Liszt, Tschaikowsky, Sarasati und einigen wenigen anderen Komponisten dieser Richtung.

Diese Vergötterer der Neuesten in der Tonwelt, welche sie Befreier vom alten Zopf nennen, vergessen in ihrer Beurtheilung der Werke der früheren Meister, daß diese Werke doch der Samen sind, aus dem die neuen Früchte einzig hervorwachsen konnten. Sie gehen so weit, daß sie die Produkte der größten Komponisten der Vergangenheit nur als Antiquitäten betrachten, welche für uns bloß historischen Werth hätten. Selbst die Werke von Händel, Bach, Gluck, Haydn und Mozart nehmen sie nicht aus, denn in ihnen, behaupten sie, seien nur altväterliche Geistesstimmungen zum Ausdruck gelangt, die einer ab- und ausgelebten Zeit angehörten. Einer der bedeutendsten Führer dieser Partei, Hans von Bülow, äußerte sich einst dem Kunstkritiker Schucht gegenüber: „Haydn's Musik ist mir ganz unausstehlich widrig." Ein anderer Verehrer dieser neuen Richtung, der bekannte Kapellmeister Theodor Thomas, sagte mir einst, als er noch die Symphoniekonzerte in Cincinnati dirigirte, und ich ihn bat, zum leichteren Verständniß des Publikums, auch hier und da eine Haydn'sche Symphonie mit aufzunehmen: „Haydn ist ein überwundener Standpunkt." Dasselbe äußerte er von den beiden ersten Symphonien Beethovens. Später hat er doch von diesen „überwundenen Standpunkten" die beiden Beethoven'schen Symphonien und die zwei ersten Theile von Haydn's „Schöpfung" in den Cincinnatier Maifestkonzerten zur Aufführung gebracht, obwohl er, besonders bei Aufführung der „Schöpfung" eine auffällige Nachlässigkeit offen bekundete.

Unbeachtet des Lärmens und Tobens dieser beiden Parteien, unter denen Beethoven wie das Weizenkorn zwischen den Mahlsteinen mit Zermalmung bedroht, oder bald hier, bald dort wie das Affenkind von der Mutter vor lauter Liebe erdrückt zu werden in Gefahr kommt, hat sich der Großmeister der Harmonien doch immer mehr die Gunst der wahren Musikfreunde errungen. Auch die Neueren vermögen es nicht, die Trinität der musikalischen Größen, Haydn, Mozart und Beethoven von ihren hohen Säulen herunterzuzerren, auf die sie das Urtheil der Kunstverständigen sowohl wie das des Volkes längst erhoben hat.

Ich schließe mit Gustav Reichardt's origineller Vergleichung dieser Koryphäen der Tonkunst und der Stelle, die er dabei Beethoven einräumt: „Haydn," sagt er in seinen Briefen aus Wien, „erschuf das Quartett und die Symphonie aus der reinen Quelle seiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozart's kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich und sprach in manchem Satz das Höchste und Tiefste seines inneren Wesens aus; er war selbst mehr exekutirender Virtuos, setzte auch mehr Werth in der künstlich durchgeführten Arbeit und baute so auf Haydn's lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Palast. Beethoven hatte sich früh

schon in diesen Palast eingewohnt, und so blieb ihm nur, um seine eigene Natur auch in eigenen Formen auszudrücken, der kühne, trotzige Thurmbau, auf den so leicht Keiner weiter Etwas setzen soll, ohne den Hals zu brechen."

Diesen Thurm aus lauterem Gold, der glänzend über die ganze Welt strahlt, wir haben ihn auch heute bestiegen und in ihm gewohnt und uns an seiner Pracht ergötzt, und ewig wird er uns und allen Menschen strahlen und den Ruhm seines Schöpfers verkünden: Beethoven!

Karl Maria von Weber.

Der Begründer der Romantischen Oper.

Denkrede gehalten bei Gelegenheit seines hundertjährigen Geburtstages, den 18. Dezember 1886, im Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati.

Vorbemerkung.

(Aus dem "Deutsch-Amerikanischen Magazin". Jan. Nr. 1887.)

Wenn das Deutsch-Amerikanerthum sich mit dem Gedanken beschäftigt, was wohl am meisten dazu beitrug, dem deutschen Geist in Amerika Bahn zu brechen, so wird es in erster Linie dem Gesang und der Musik, deren Einbürgerung dahier das Deutschthum fast ausschließlich betrieben hat, das Pionierrecht zuerkennen müssen. Ueberall in der Geschichte dieses Landes stoßen wir auf deutsches Wirken in diesem Sinne und dem siegreichen Einfluß, den dasselbe auf die übrigen Elemente der Bevölkerung Amerikas ausübte. Das sang- und klanglose puritanische, bzw. angelsächsische und keltische Element beugte sich vor der Macht der deutschen Tonwelt, wie einst in der Sage die wilden Thiere durch die Leyer des Orpheus bezähmt wurden. Dafür aber sollten die Deutschen auch den großen Meistern dankbar sein, die ihnen die köstliche Gabe des Gesanges und der göttlichen Musik vermacht haben.

Recht beschämend hat es uns deshalb berührt, daß man in diesem Lande das Andenken eines der größten deutschen Meister der Tonkunst, Karl Maria von Weber, der vor allen Andern, Haydn, Mozart und Beethoven vielleicht ausgenommen, uns die Wege bahnen half, so wenig beachtete, und daß der hundertste Jahrestag seiner Geburt fast spurlos hier vorüberging. Für die hunderte von Gesang- und Musikvereinen, besonders die der größeren Städte, ist das ein betrübendes Zeichen. Soviel wir wissen, hat nur eine einzige musikalische Gesellschaft des ganzen Landes den Gedenktag des großen deutschen Tonsetzers in würdiger Weise gefeiert — der „Milwaukeer Musik-Verein", — welcher am verwichenen 17. Dezember ein großes Weber-Konzert veranstaltete, wobei einige der Hauptwerke des Meisters zur Aufführung gebracht wurden. Ehre dem Verein, der den Dank nicht vergaß, den alle Deutschen Karl Maria von Weber schulden!

Hatten auch in Cincinnati die Gesang- und Musik-Gesellschaften die Gelegenheit schmachvoll verpaßt, den Manen des großen Meisters ihre Verehrung zu zollen, so ist doch dieser Ehrentag hier nicht vergessen worden, indem der „Deutsche Litterarische Klub" am 22. Dezember (1886) eine solenne Weber-Gedenkfeier veranstaltete. An dem gedachten Abend fanden sich die Mitglieder dieses Vereins mit ihren Damen recht zahlreich im Klublokale ein, um ihre Pietät dem Andenken Weber's zu bezeigen. Die Versammlung wurde durch eine kurze Ansprache des Präsidenten, Herrn Karl L. Nippert, eröffnet, worauf die Anwesenden das Jägerlied aus Webers „Freischütz", „Was gleicht wohl auf Erden ꝛc." anstimmten. Dann folgte Professor Armin Dörner mit dem Vortrag der As-dur Sonate Webers, Opus 39, deren schöne Wiedergabe durch lebhaften Beifall (nach jeder der vier Nummern) anerkannt wurde. Hierauf sangen die Anwesenden das wunderliebliche Weberſche Volkslied: „Ich sah ein Röschen am Wege stehn", worauf der Präsident Herrn H. A. Rattermann vorstellte, welcher den Vortrag des Abends übernommen hatte. Derselbe hielt die nachfolgende, mit vielem Beifall aufgenommene Denkrede.

Nach Schluß der Rede stimmte die Versammlung Webers feuriges Lied: „Lützow's wilde Jagd" an, worauf Herr Dörner mit der Thalberg-'schen Transskription über Weber's Preziosalied: „Einsam bin ich nicht alleine!" auf dem Klavier folgte, worauf dieses Lied noch von den Anwesenden gesungen wurde. Der nun folgende gesellige Theil des Abends verlief in einer der Gelegenheit durchaus würdigen Weise, wobei Gesang und Becherklang nicht fehlten. Die Feier wird gewiß bei allen Theilnehmern noch lange in angenehmer Erinnerung fortleben.

Selig der Meister, er kann feststellen das zeitliche Dasein,
Aber verewigen auch alle Gestalten des Raums.

Platen.

Karl Maria von Weber! — Welch zaubrischer Name! Umhaucht uns nicht Waldesduft, vernehmen wir nicht das Rauschen der deutschen Eichenhaine, klingen nicht die Hornfanfaren und das Echo der Klüfte in unsere Ohren, strömen nicht unsere Herzen über von seligem Entzücken, wenn wir der innersten Ergüsse von Liebe und leidenschaftlicher Glut, von männlicher Kraft und dämonischer Gewalt gedenken, welche tiefer empfunden und treuer wiedergegeben bisher noch kein Meister der Mit- und Nachwelt in Tönen überliefert hat, als der Mann, dessen Gedächtniß wir heute Abend feiern! Wir Alle haben uns gewiß ergötzt an den großen Schöpfungen dieses Meisters, wir Alle haben getrunken an dem klaren Quell, der aus seinem Inneren sprudelte und der weit über die Grenzen seines Vaterlandes, unseres Heimathlandes hinaus die dürre Lebenswüste zur lieblichen Flur umgestaltet hat. Indem wir hier sein Andenken ehren, ehren wir uns selber, denn wir zeigen dadurch, daß wir nicht undankbar sind für die köstlichen Gaben, die er uns geschenkt hat aus dem reichen Füllhorn seines Geistes. Wir auf fremder Erde lebenden Deutschen haben unsern großen Meistern gegenüber eine ganz besondere Verpflichtung, denn sie schenkten uns den schützenden Talisman, der uns ermuntert, den gewaltigen Kampf ums Dasein in fernem Lande siegreich zu bestehen und der uns nicht untergehen ließ im Strudel des Gemeinen. Mehr noch als das, dieser Talisman, den uns die großen deutschen Meister der Gedanken und der Töne mitgaben, war auch der Vermittler, der uns zuerst bei unsern neuen Nachbarn in günstiger Weise einführte, und zwar Allen voran die Musik, diese gemeinsame Sprache aller Zungen und Völker.

Karl Maria Friedrich Ernst Freiherr von Weber, wurde am 18. Dezember 1786 in dem Oldenburgischen Städtchen Eutin (dem Geburtsort des Dichters Johann Heinrich Voß) geboren, als neuntes der zehn Kinder seines Vaters, Franz Anton Freiherr von Weber, und als erstes Kind aus zweiter Ehe mit Genovefa von Brenner. Karl Maria's Vater war ein Vetter von Mozarts Gattin, Konstanze von Weber, seines Vaters Bruder, Fridolin von Webers Tochter, vermählt mit Mozart 1782, so daß der junge, später große Tondichter eine Neffe des zur Zeit berühmtesten Opernkomponisten der Welt war. Der Vater unseres Meisters, eine leichtsinnige, abenteuerliche Natur, bekleidete als junger Mann eine

Offizierstelle in kurpfälzischen Diensten, war fürstbischöflicher Amtmann und Hofkammerrath in Steuerwald im Hildesheimischen von 1767 – 1768 gewesen und hatte, nachdem er diese Stelle infolge seines exzentrischen Charakters verlor, dann eine zeitlang in Hildesheim zurückgezogen gelebt, wobei er sich der Erziehung seiner Kinder widmete und nebenbei leidenschaftlich Musik pflegte. Sein unruhiger Geist trieb ihn aber in die Welt hinaus und so ging er 1773, wahrscheinlich als Direktor einer Schauspielertruppe, auf die Wanderung, ließ sich 1778 als Musik-Direktor in Lübeck und 1779 als fürstbischöflicher Kapellmeister in Eutin nieder, wo er sich; da seine erste Gattin kurz darauf starb, zum zweiten Male vermählte und ihm sein berühmtester Sohn, Karl Maria, geboren wurde. Nachdem er 1783 in Pension gesetzt worden war, bekleidete er die Stelle eines Stadtmusikus in Eutin, die er im Frühjahr 1787 wieder aufgab, um einer von ihm gebildeten Schauspielertruppe, vorzustehen, in welcher seine Söhne und Töchter den Hauptstamm bildeten. Mit dieser durchzog er Deutschland, bald hier, bald dort Vorstellungen gebend, wobei wir ihn als Theaterunternehmer in Meiningen, Nürnberg ꝛc. antreffen. Daß dieses ambulante Familienleben einen ungünstigen Einfluß auf die Erziehung Karl Maria's ausübte, ist leicht begreiflich, umsomehr, als der Knabe schon in seinem zwölften Jahre durch den Tod die Mutter verlor. Obwohl sich bereits früh die hohe geistige Begabung des Knaben äußerte, so schien er doch keine besonderen musikalischen Anlagen zu besitzen, wenigstens erklärte sein Stiefbruder Fridolin, welcher ihm Musikunterricht ertheilte, in Bezug auf seine geringen Fortschritte: „Karl, du kannst Alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr." Neben Musik erhielt er auch Unterricht im Malen, Zeichnen und der Kunst des Kupferstechens, und es hatte eine zeitlang den Anschein, als ob sein zukünftiger Beruf der bildlichen Kunst, statt der musikalischen, zugewandt werden würde. Eine Pause in des Vaters theatralischen Unternehmungen, während welcher Zeit sich die Familie in Hildburghausen aufhielt (1796), führte eine Entscheidung in diesem schwankenden Zustand herbei, die seine endgültige Richtung bestimmte. Karl Maria erhielt nämlich in Hildburghausen von dem dort lebenden tüchtigen Organisten und Klavierlehrer Johann Peter Heuschkel Musikunterricht, und nun begann zuerst die in ihm ruhende Quelle zu fließen, die sich später zu einem mächtigen Strom erweitern sollte. Weber selber hat das Verdienst seines Lehrers auch noch im späteren Leben in wärmster Anerkennung bezeugt. So schreibt er in seiner autobiographischen Lebensskizze (1818 verfaßt): „Den wahren, festen Grund zur künftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Klavier und gleicher Ausbildung beider Hände habe ich dem braven und eifrigen Heuschkel in Hildburghausen zu verdanken." In der That ein schönes Urtheil des Meisters, der als einer der hervorragendsten und eigenartigsten Pianofortevirtuosen seiner Zeit allgemein anerkannt wurde.

Leider sollte dieser anregende Unterricht, mit dem sich nach damals üblichem Gebrauch auch das Studium des Generalbasses verband, nicht von langer Dauer sein. Schon im Jahre 1797 führte ein neues Theaterunternehmen den Vater nach Salzburg, wo der junge Weber den theoretischen Unterricht unter Michael Haydn, dem Bruder des berühmten Joseph Haydn, fortsetzte, als deren Frucht seine erste Komposition gedieh: „Sechs Fughetten", bei Mayer in Salzburg gedruckt (1798). Im nächsten Jahr war indessen der Vater bereits wieder auf der Wanderschaft und in München, wo Karl Maria von dem dortigen Hoforganisten J. N. Kalcher Unterricht erhielt. Den sechs Fughetten folgte nun bald eine Anzahl weiterer Kompositionen, darunter eine Messe, Trios, Sonaten, Variationen, Kanons, Lieder 2c., wovon sich jedoch nichts erhalten hat.

Aber dem Vater genügten diese Probeschritte des Sohnes nicht, er wollte nicht nur säen, sondern die Früchte seines Wunderkindes, wofür er den Sohn hielt, auch sofort ernten. Er trieb ihn deshalb an, für die Bühne zu arbeiten, und diesem Drängen nachgebend, komponirte der zwölfjährige Knabe auch eine Oper, „Die Macht der Liebe und des Weines", die jedoch nie zur Aufführung gelangte und mit dem Rest seiner damaligen Schöpfungen in dem Schranke seines Lehrers, Kalcher, verbrannte. Nur eine einzige Arbeit der damaligen Zeit ist auf uns gekommen, da sie der Vater auf eigene Rechnung hatte drucken lassen: „VI Variationen für's Klavier und Pianoforte", welche Kalcher dedizirt sind.

Die vergeblichen Bemühungen von Webers Vater, einen Verleger für die Kompositionen des Sohnes zu finden, hätten fast der ganzen Lebensrichtung desselben eine andere Wendung gegeben. Aloys Sennefelder hatte damals zuerst die Lithographie erfunden und als Neuerung eingeführt. Da der junge Weber, wie bereits bemerkt, ein guter Zeichner war, so ließ der Vater ihn Versuche auf dem Felde der neuen Kunst machen, die so günstig ausfielen, daß er eben damit beginnen wollte, seine eigenen Kompositionen auf dem Wege des Steindrucks selber herauszugeben, als der Notenschrank in Kalchers Hause verbrannte. Der junge Weber sah nun diese Zerstörung seiner musikalischen Arbeiten als ein Zeichen des Himmels an, daß er der Musik entsagen und der neuen Kunst der Lithographie seine Thätigkeit widmen solle. Um der Konkurrenz Sennefelders zu entgehen, zogen dann die Webers nach Freiberg in Sachsen, weil sie hier alles das zu finden glaubten, was zum erfolgreichen Betrieb der Lithographie nothwendig sei. Auf der Reise nach Freiberg trat Karl Maria wiederholt mit Beifall in Konzerten öffentlich auf, was diesen Plan doch einigermaßen wieder in den Hintergrund drängte. In Freiberg aber trafen sie den Ritter von Steinsberg mit seiner Schauspielertruppe, und dieser intelligente, für seinen Beruf hochbegeisterte Mann, Verfasser mehrerer dramatischer Werke, vermochte Karl Maria zu bewegen, zu einem von ihm gedichteten Opern-

terte, „Das stumme Waldmädchen", die Musik zu schreiben. Die erste Aufführung dieser Oper erfolgte durch die Stenz'sche Schauspielertruppe in Chemnitz im Oktober 1800 und am 24. November desselben Jahres brachte die von Steinsberg'sche Truppe sie in Freiberg auf die Bühne. Weber wurde infolge der Reklamesucht seines Vaters über diese Oper in einen unangenehmen Federkrieg verwickelt, welcher ihn wieder aus Freiberg forttrieb. Der von Webers Vater entworfene Theaterzettel lautete nämlich:

„Das Waldmädchen." Romantisch-komische Oper in 2 Aufzügen von Ritter von Steinsberg, in Musik gesetzt und ihrer kurfürstl. Durchlaucht Maria Amalie Auguste, regierende Kurfürstin von Sachsen, in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Karl Maria Baron von Weber, 13 Jahre alt, einem Zögling Haydn's."

Das verleitete das Publikum, den jungen Weber für einen Schüler Joseph Haydn's anzusehen, und so wurden denn Erwartungen angeregt, die nicht in Erfüllung gingen. Eine allerdings nicht günstige, doch immerhin noch mäßige Rezension der Oper erschien in den „Freiberger gemeinnützigen Nachrichten" vom 9. Januar 1801, die den Vater so sehr in Zorn versetzte, daß er den Sohn zu einer taktlosen Entgegnung veranlaßte, welche wiederum den Stadtmusikus Siegert zu einer mäßig gehaltenen „Abgenöthigten Rechtfertigung" und den Kantor Fischer zu einer sehr derben „Abgeforderten Erklärung" bewogen. Die Webers nahmen diese Entgegnungen keineswegs ruhig hin und so erschienen denn abermals zwei von Karl Maria unterzeichnete Abfertigungen, die von einer barschen Antwort Siegerts gefolgt wurden, worauf eine nur kurze Erklärung Karl Maria's den ganzen Streit zu Ende brachte.

Das „Waldmädchen" verschwand trotz dieses Mißerfolgs keineswegs von der Bühne. Es wurde 1804 – 1805 in Wien mehrmals, bald auch in Prag (in böhmischer Uebersetzung) und schließlich zu St. Petersburg mit Beifall gegeben. Die Oper verbreitete sich, wie Weber später schrieb, „weiter als mir lieb sein konnte, da es ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz an Erfindung leeres Produkt war, von dem ich namentlich den ersten Akt in zehn Tagen geschrieben hatte, eine der vielen unseligen Folgen der auf ein junges Gemüth so lebhaft einwirkenden Wunder-Anekdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt."

Nach Salzburg zurückgekehrt, wo der ältere Weber noch einige Geschäfte zu erledigen hatte, kam Karl Maria wieder auf kurze Zeit unter Michael Haydn's Leitung. Hier schrieb der noch nicht volle 15 Jahr alte Knabe seine dritte Oper, „Peter Schmoll und seine Brüder", die im Jahre 1802 in Gegenwart von Haydn und Konzertmeister Otter in Salzburg aufgeführt wurde, welche beide dem jungen Künstler rühmliche Zeugnisse darüber ausstellten. Das Otters schloß mit den Worten: "Erit mature ut Mozart."

Von Salzburg zog es die Webers nach Wien, wo Franz Anton sehr gern gesehen hätte, seinen Sohn der Leitung von Joseph Haydn übergeben zu können, was dieser jedoch ablehnte. Dafür aber fand Karl Maria in Abt Vogler einen Lehrer, der ganz nach seinem Geschmack war, eine seiner Anlage durchaus verwandte Natur. Vogler betrat bei der ferneren Ausbildung Karl Maria's einen ernsteren Weg, worüber Weber in seiner Selbstbiographie berichtet: „Auf Voglers Rath gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf und widmete mich beinahe zwei Jahre dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten, und ich in eigenen Studien zu erreichen und mir klar zu machen suchte." Wenn vorhin bemerkt wurde, daß Vogler ganz ein Meister nach dem Herzen des jungen Webers war, so ist dieses dahin zu deuten: Die alten Meister hatten bis zu damaliger Zeit die Entwickelung der Musik von Innen heraus gelehrt, mehr auf die kunstgewandtere Gestaltung des Materials und die Fülle der Formen Gewicht gelegt, als auf die äußere Einwirkung und individuelle Erfindungsgabe des Tonsetzers. Abt Vogler aber strebte die letzteren Ziele zu erreichen; er ließ das Wesen des Klanges mehr in den Vordergrund treten, bei Vernachlässigung der Formen; freilich noch in sehr gemäßigter Weise. Dennoch ist er als der Vater der sog. Programm-Musik zu betrachten, einer Richtung, die selbst Joseph Haydn (in seiner „Abschieds-Symphonie", „Symphonie militaire" und in den Oratorien „Schöpfung" und „Jahreszeiten") und Beethoven (in einigen seiner Sonaten und der „Pastoral-Symphonie") nicht ganz verschmähten. *)

Die vagirende Lebensweise Franz Anton Weber's hatte dessen pekuniären Verhältnisse um diese Zeit so total zerrüttet, daß ein längerer Aufenthalt in Wien nicht mehr möglich war, so gern auch Karl Maria in der Kaiserstadt geblieben wäre, wo das Leben so viel des Anziehenden und Reizenden ihm bot. Da traf es sich, daß um die Mitte des Jahres 1804 die Kapellmeisterstelle am Theater in Breslau vakant wurde. Der damalige Leiter des Theaters, Professor Rhode, wandte sich an Vogler, ihm einen jungen Musiker für diese Stelle zu empfehlen, welcher dann Weber und Gänsbacher vorschlug, wovon der letztere zu Gunsten Webers ablehnte. Der achtzehnjährige Knabe gelangte auf diese Weise plötzlich in die für seine Entwickelung hoch bedeutungsvolle Stelle des Leiters eines größeren Orchesters.

Seine Wirksamkeit als solcher war ebenso erfolgreich für das Institut, wie zugleich für den jungen Dirigenten, der hier Gelegenheit hatte, die Geheimnisse der orchestralen Wirkungen zu erproben. Die damaligen Kritiker äußern sich in rühmendster Weise über ihn. Dennoch sollte diese Stellung nicht frei von Unannehmlichkeiten für ihn sein. So ordnete er bald nach

seinem Eintritt eine neue Gruppirung des Orchesters an, was bei den Mitgliedern desselben Anstoß erregte, allein Weber beharrte bei seiner Anordnung, wodurch er eine Opposition sowohl bei den Musikern, als auch beim Publikum wachrief, die seine Thätigkeit zu hemmen drohte. †) Als er diese Opposition schließlich beseitigt hatte, gerieth er mit der Direktion in Streit. Durch Verbesserung des Orchesters, Heranziehung neuer Kräfte und Steigerung der Gehälter der tüchtigsten Mitglieder, suchte er einen Organismus zu schaffen, der bereitwilliger seinen Intentionen zu folgen im Stande war, um so die hervorragendsten dramatischen Kunstwerke gebührend aufführen zu können. Als aber beim Rechnungsabschluß des Jahres 1805 der pekuniäre Erfolg nicht den mehr aufgewandten Opfern entsprach, forderte die Theaterdirektion die Verminderung des Orchesters und Opernpersonals, wogegen Weber selbstverständlich protestirte. Der hierüber empfundene Aerger warf ihn auf's Krankenlager und als dann noch 1806 der treffliche Violinist Dozer entlassen ward, da reichte er seine Resignation ein, die sofort angenommen wurde. Nun mußte er sich mit Unterrichtgeben in Musik ernähren. Aber er hatte auch noch die Last des Vaters auf seinen Schultern, der fortwährend kostspielige Versuche machte, den Kupferstich zu verbessern, und bald sah er sich von einer Schuldenlast bedrückt, welche den ferneren Aufenthalt in Breslau unmöglich machte.

Gleichwohl war er in Breslau auch tondichtend nicht unthätig gewesen. Unter Anderem entstand hier seine unvollendet gebliebene Oper „Rübezahl", deren Ouverture längere Zeit sehr beliebt war. Im Sommer 1806 folgte er einer Einladung des Prinzen Eugen von Würtemberg nach Karlsruhe in Oberschlesien, bei dessen Kapelle als Direktor, mit dem Titel „Herzoglicher Musikintendant", er nunmehr eintrat. Hier schrieb er seine beiden Symphonien, ein Konzertino für Horn und die Umarbeitung der Ouverture zu „Peter Schmoll". Aber der Krieg löste bald darauf die Kapelle auf. Die beiden Weber gingen dann, nach einer Konzerttour über Breslau, Dresden, Leipzig ꝛc. nach Stuttgart, wo Karl Maria bei dem Prinzen Ludwig von Würtemberg das Amt eines Sekretärs und des Musiklehrers von dessen Töchtern übernahm, eine angenehme Stelle, die er seinem Beschützer, dem Prinzen Eugen, zu verdanken hatte.

Hier trat seine Thätigkeit in weitere Bahnen. Zu den in Stuttgart geschaffenen Werken gehören: „Der erste Ton" (ein Deklamatorium für Orchester und Chor), die prächtige "Polonaise brillante" für Pianoforte in Es, die glänzenden Variationen über "Vien qua, Dorina bella", das große "Quartour in B", die Musik zu Schillers „Turandot" (seine fünfte dramatische Arbeit), die allbekannten "Six pieces a 4 mains", op. 10 (für seine prinzlichen Schülerinnen geschrieben) und die Vollendung der dreiaktigen Oper „Sylvana", seiner sechsten, eine Umarbeitung des alten „Waldmädchens" aus dem Jahre 1800. Eine leichtsin-

nige Unterschlagung von Geldern, welche sich sein bei ihm wohnender schwachsinniger 76jähriger Vater hatte zu Schulden kommen lassen, trieb ihn, obwohl er persönlich ganz und vollständig dabei unbetheiligt war, im Februar 1810 aus Stuttgart.

Nun begann die zweite Periode in Webers Künstlerleben. Seine Richtung als ausübender Musiker und Tondichter war fixirt, nur hatte er noch keine feste Stätte der Wirksamkeit. Er mußte also auf die Wanderschaft gehen und als Konzertgeber das Vaterland durchstreifen. Diese Wanderperiode endigte erst mit des Vaters Tode, 1813. Während dieser Zeit konzertirte Weber in den meisten großen Städten Deutschlands und der Schweiz, wobei er seine Oper „Sylvana" sowie die 1811 geschriebene zweiaktige komische Oper „Abu Hassan", ein reizendes Tonwerk, und nebenbei seine schon bedeutungsvollen Orchesterkompositionen zur Aufführung brachte. Mit der „Sylvana", welche am 10. Juli 1812 unter Webers eigener Direktion auf der Königl. Bühne in Berlin in Szene ging, erlebte er einen glänzenden Erfolg. Seine spätere Gattin, Karoline Brandt, eine damals bedeutende Opernsängerin Deutschlands, gab die Titelrolle. Schon ein Jahr früher war Webers „Abu Hassan" in München mit großem Beifall aufgenommen worden.

Auch komponirend war er wiederum thätig. Von größeren Werken aus dieser Zeit sind zu nennen: Die beiden großen Konzerte in F – moll, op. 73 und in Es – dur, op. 74, sowie das „Konzertino", op. 26, und die Variationen mit Piano, op. 33, sämtlich für obligate Klarinette, ferner die Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr", op. 36, die große As – dur Sonate, op. 29, und das Klavierkonzert in Es, op. 32, welch letzteres mit enthusiastischem Beifall aufgenommen wurde.

In Prag, wohin er schon im Jahre 1813 gekommen war, offerirte man ihm jetzt das Amt eines Kapellmeisters und Direktors bei der deutschen Oper, welches er annahm. Am 9. September 1813 eröffnete er seine Stelle mit der imposanten Aufführung von Spontini's „Cortez", welchem ununterbrochen die Werke seiner Wahl folgten, darunter im November 1814 die bis dahin vollkommenste Aufführung des „Fidelio", eine Meisterdarstellung, die ihm die höchste Anerkennung bei den dortigen wirklichen Kunstkennern eintrug. Nicht so die des Publikums, das überhaupt damals noch dem Beethoven'schen Meisterwerk in ganz Deutschland mit eisiger Kälte und fremd gegenüber stand. Zu verwundern war es deshalb auch, daß die von Weber komponirte große Kantate „Kampf und Sieg", zur Feier der Schlacht von Belle Alliance, am 22. Dezember 1815 mit beispielloser Wärme in Prag aufgenommen wurde. ‡) Sonst blieb die Kälte des Publikums den besseren Kunstwerken gegenüber bestehen, was Weber bewog, seine Stelle sobald als möglich mit einer seinem Kunst-Ideale mehr zusagenderen zu vertauschen.

Bereits im Jahr 1814 hatte ihn sein jährlicher Urlaub nach Berlin gebracht, wo er seine Oper „Sylvana" auf's Neue einstudirte und persönlich die Aufführung leitete. Sie hatte wiederholt den besten Erfolg und führte ihm viele neue, darunter einflußreiche Freunde zu. Nicht der Geringste derselben war der Graf Karl von Brühl, der kurz darauf General-Intendant der Berliner Oper wurde. Er war es auch, unter dessen Aegide Weber später seinen „Freischütz" mit so glänzendem Erfolg auf die Bühne brachte.

In Berlin gingen damals die politischen Wogen höher, wie irgendwo sonst in Deutschland. Von dieser Strömung beeinflußt, schrieb Weber zur Zeit auf dem Jagdschloß Tonna, wohin ihn der Herzog von Koburg Gotha zu einem Besuch einlud, am 13. September 1814 die beiden weltberühmt gewordenen Männerchöre, „Lützow's wilde Jagd" und das „Schwertlied", denen noch im selben Jahre acht andere Lieder aus Körners „Leyer und Schwert" nachfolgten. Im Jahr 1816, als Graf Brühl bereits Intendant geworden war, lud dieser Weber abermals nach Berlin ein, wo er am 18. und 23. Juni zwei große Konzerte leitete und seine Kantate „Kampf und Sieg", sowie die drei ergreifendsten und verbreitetsten Lieder aus „Leyer und Schwert" („Lützows wilde Jagd", „Schwertlied" und „Hör uns, Allmächtiger!") vom jubelnden Beifall der Menge begleitet zur Aufführung brachte. Dennoch sollte seine Hoffnung, in Berlin eine Kapellmeisterstellung zu erringen, nicht in Erfüllung gehen. Spontini herrschte hier noch mit autokratischer Macht.

Mit dem Jahre 1817 sollte endlich, wie Jähns sich ausdrückt, die dritte und letzte Lebensepoche Webers eintreten, seine Meisterjahre. Der König Friedrich August von Sachsen trug sich nämlich mit der Absicht, in Dresden, neben der italienischen, eine deutsche Oper zu begründen. Die Leitung derselben übertrug er Weber, der das Anerbieten freudig annahm und die Anstellung eines königl. Kapellmeisters definitiv am 21. Dezember 1816 erhielt. Weber beendete, nach Abschluß der Präliminarien zu seiner Dresdener Anstellung, seine 3½jährige Amtsthätigkeit in Prag am 29. September des gedachten Jahres, ging darauf zuerst nach Berlin, wo er mit seiner Braut, Karoline Brandt, sich am 4. November 1816 in der Wohnung seines Freundes Lichtenstein verlobte (die Vermählung fand am 4. November 1817 in Prag statt) und kam dann am 13. Januar 1817 nach Dresden.

In seiner neuen Stellung, welche kurz darauf in eine lebenslängliche verwandelt wurde, hat Weber erst seine große Periode erreicht. Hier entstanden seine vier dramatischen Hauptwerke, die Opern „Freischütz", „Euryanthe" und „Oberon" und das reizende Melodrama „Preziosa". Diesen anreihend sind zu nennen die Musik zu Müllners „Yngurd", die zum „Turnentag", zu Gehes „Heinrich IV." und zu Grillparzers „Sappho", sowie

die unvollendet gebliebene Oper „Die drei Pintos". Ferner seine beiden Messen, die eine größere in Es und die andere in G, letztere zur Feier der goldenen Hochzeit des Königs und der Königin von Sachsen (1819). Schon früher hatte er für eine andere goldene Jubelfeier, die des fünfzigjährigen Jahrestages, an welchem der König Friedrich August die Regierung von Sachsen angetreten hatte (20. Sept. 1818), die große „Jubelkantate", op. 59, die weltbekannte „Jubelouverture", op. 58 und die Musik zu Gehes Festschauspiel „Liebe um Liebe" geschrieben. Außerdem entstanden noch in jener Periode zwei andere Festkantaten, eine Reihe der bedeutendsten Pianofortewerke, darunter die epochemachende „Aufforderung zum Tanz", die große Sonate in E – moll und das prächtige „Konzertstück", ferner ein „Trio für Piano, Flöte und Cello", zahlreiche Lieder, Chöre ꝛc. ꝛc.

Den „Freischütz" begann Weber bald nach seiner Ankunft in Dresden (am 12. Juli 1817), nachdem er im Januar mit dem Textdichter desselben, Friedrich Kind, bekannt geworden war. Die Arbeit gedieh indessen bei seinen überhäuften Geschäften und den Anforderungen, welche die in die Jahre 1818 – 19 fallenden sächsischen Hoffeste an ihn stellten, nur langsam. Im Sommer 1819 war sie bis auf Instrumentation und einige kleinere Nebensachen jedoch vollendet. Als nun aber Anfang September (1819) an Weber die für ihn, mehr als er ahnen konnte, wichtige Nachricht gelangte, daß Graf Brühl den „Freischütz" als erste Oper im neuen Schauspielhause zu Berlin wünschte, da begann er am 23. September deren Instrumentirung und gab sich ihrer weiteren Komposition so eifrig hin, daß sie Ende des Jahres nahezu vollendet vorlag, und am 13. Mai 1820 ward sie (seine achte Oper) mit der Ouverture vorläufig beendigt, obwohl vollständig erst in Berlin am 28. Mai, 1821, mit der nachträglich nothwendig gewordenen No. 13, Aennchen's Romanze und Arie.

Bevor jedoch der „Freischütz" in Szene gehen sollte, schrieb er noch im Sommer 1820 seine wundervolle, seelische Musik zu „Preziosa", dem zaubrisch fesselnden Schauspiel Pius Alexander Wolffs, das er in 51 Tagen (vom 25. Mai bis 15. Juli) vollendete. „Preziosa" sollte denn auch der Vorläufer des „Freischütz" werden, indem sie bereits am 14. März 1821 in Berlin aufgeführt wurde. Sie bereitete dem hier noch in gutem Andenken stehenden Komponisten von „Leyer und Schwert" eine neue Volksgunst, die ihren höchsten Gipfel freilich erst drei Monate später, bei der Aufführung des „Freischütz" erreichen sollte. Vor dieser Aufführung machte Weber indessen noch eine Kunstreise durch Norddeutschland bis nach Kopenhagen hin, wo er am 8. Oktober 1820 die Ouverture des „Freischütz" zum ersten Male im dortigen Hoftheater öffentlich hören ließ, die einen jubelnden Beifall sich errang.

Endlich nahte der Tag, der wohl der glänzendste in Webers Leben genannt werden mag, der 18. Juni 1821. An diesem Tage vollendete er sein

epochemachendes „Konzertstück für Piano und Orchester" und Abends fand die erste Aufführung des „Freischütz" im Berliner Schauspielhause statt. Es ist genügend, um den phänomenalen Erfolg dieser Oper zu bezeichnen, zu sagen, daß Spontini — einer der bedeutendsten Meister der italienischen Schule — der bisher in Berlin unumschränkt geherrscht hatte, sofort um seine Entlassung einkam (die freilich vom König nicht angenommen wurde) und nach Paris abreiste. Die deutsche Eiche hatte die schlanke italische Pappel erdrückt. Von Berlin aus verbreitete sich der „Freischütz" dann durch ganz Deutschland, durch ganz Europa, durch die ganze Welt, überall sich die Herzen erobernd, Jung und Alt, Hoch und Niedrig, den Kunstkenner wie den Laien erfreuend — ein Siegeszug, wie ihn die ganze Musikgeschichte nicht zum zweiten Mal aufzuweisen hat.

Bevor ich jedoch zur Karakterisirung dieses vollendetsten Weber'schen Werkes übergehe, will ich noch den ferneren Lebenslauf des Meisters in kurzem Umriß schildern. Die Lorbeeren der Königsstadt Berlin ließen die Kaiserstadt Wien nicht länger mehr schlafen. Schon am 13. November 1821 erhielt Weber in Dresden die offizielle Anforderung von der Direktion des k. k. Kärntherthor-Theaters in Wien, für dieses Theater eine neue große Oper zu schreiben. Weber nahm das Anerbieten an und wählte dazu als Text eine romantische Sage, „Euryanthe", welche die Freifrau Helmine von Chezy, Enkelin der öfters als die „deutsche Sappho" bezeichneten Dichterin Anna Louise Karschin, zu schreiben übernahm. Das Sujet dieser Sage gefiel ihm und auch mit den ihm bald zugestellten beiden vorläufig fertig gewordenen ersten Akte der Dichtung war er befriedigt, besonders da sie sich auf dem ihm eigenen Boden der Romantik und der Ritterlichkeit bewegten, und die vier scharf von einander geschiedenen Hauptkaraktere ihm Gelegenheit zum Individualisiren boten, worin er eine besondere Kraft entwickelte.

Die Komposition der beiden ersten Akte schritt deshalb auch rasch voran. Beim dritten Akte entspann sich indessen eine Meinungsverschiedenheit über die Durchführung desselben zwischen der Dichterin und dem Komponisten. Dieser Streit drehte sich um den Angelpunkt der Fabel, der allerdings in einem unlogischen Zusammenhang mit der dramatischen Entwickelung des Ganzen stand. Da man in Wien aber nach der Vollendung verlangte, so mußte die Gestalt der Dichtung schließlich derart festgestellt werden, wie sie jetzt mit der Komposition vorliegt, wie sie aber dem Gesammteindruck der Oper unleugbar zum Nachtheil gereicht. Weber wollte mit der Herstellung der „Euryanthe" den Beweis führen, daß er auch der Form der großen Oper gewachsen sei, und seine Leistung ist um so bewunderungswürdiger, als er trotz der Mängel des Textes, in dieser Dichtung das Gewaltigste und Erschütterndste leistete, was die dramatische Tonkunst überhaupt aufzuweisen hat. Seine Instrumentation der „Euryanthe"

erreicht an Originalität und Adel den damals höchsten Gipfelpunkt der Kunst, was Beethoven, Richard Wagner und andere Heroen freimüthig zugestanden haben. Weber hat mit seiner „Eurhanthe" die Quelle zuerst eröffnet, aus welcher der mächtige Strom des heutigen Musikdramas mit seinem Alles berauschenden Zauber und seiner ganzen dramatischen Macht seitdem geflossen ist. Aus dieser Quelle schöpfte Marschner seinen „Templer und die Jüdin" und an dieser Quelle trank Richard Wagner das Ideal zu seinen Opern, „Tannhäuser" „Lohengrin" und „Tristan und Isolde", was der große moderne Meister niemals verleugnete.

Bevor die erste Aufführung der „Eurhanthe" jedoch zu Stande kam, machte Weber noch zwei Besuche nach Wien, den ersten im Februar 1822, um das Sängerpersonal für seine neue Oper kennen zu lernen und um den „Freischütz", der dort arg entstellt worden war, persönlich von Grund auf neu einzustudiren und dann wieder auf die Bühne zu bringen; und den zweiten im Herbst desselben Jahres, um die Proben der „Eurhanthe" zu leiten. Der im März 1822 unter seiner eigenen Leitung in Wien aufgeführte „Freischütz" gestaltete sich zu einer glänzenden Ovation. Die nachmals berühmte dramatische Sängerin Sophie Schröder-Devrient, damals ein 15jähriges Mädchen, hatte die Partie der „Agathe" und führte sie so vortrefflich durch, daß Weber nach dem zweiten Akt hinter die Szene eilte und der jugendlichen Künstlerin einen Kuß auf die Stirn drückte. Ganz Wien schwamm in Wonne, und hatte der „Freischütz" schon in der verstümmelten Gestalt augenscheinlichen Erfolg gehabt, so überschlug sich die Begeisterung fast nach Vorführung des Werkes durch den Komponisten. Voll Besorgniß schrieb Weber an seinen Freund Lichtenstein: „Der verdammte „Freischütz" wird seiner Schwester „Eurhanthe" schweres Spiel machen."

Die Proben der „Eurhanthe" entwickelten sich für Weber zu einer Reihe der begeistertsten Huldigungen seitens des Sänger-Musiker- und Chorpersonals, sowie der dazu geladenen Kritiker. Der Glanzpunkt so vieler Zuneigung war aber die herzliche Anerkennung welche ihm Beethoven zollte, bei dem Weber am 5. Oktober in Begleitung einiger Freunde einen Besuch machte. Er schrieb darüber an seine Gattin: „Dieser Tag wird mir immer höchst merkwürdig bleiben! Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit solcher liebevollen Achtung überschüttet zu sehen."

Von anderer Seite — allerdings unverbürgt — wird öfters die Ansicht verbreitet, daß Beethoven sich absprechend über Weber's Kompositionen geäußert habe. Nach einem Bericht von Tobias Haßlinger, Beethoven's Verleger und Freund, dachte der Großmeister aber ganz anders über Weber und seine Schöpfungen. Haßlinger, selber ein nicht unbedeutender Komponist, besorgte Beethoven die Partitur von Weber's „Frei-

schütz", womit sich der große Tondichter eingehends beschäftigte. Nach einiger Zeit sprach er mit Haßlinger über die Oper, die er durchaus würdigend lobte. „Das sonst weiche Mannerl", sagte er, „ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben; gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln! Der Kasper, das Unthier, steht da wie ein Haus. Ueberall wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch!" Und über den Besuch bei Beethoven berichtet Haßlinger, der mit Jules Benedikt den Meister zum Großmeister begleitete: Beethoven habe Weber sofort erkannt und mit den Worten in die Arme geschlossen: „Da bist du ja, du Kerl! du bist ein Teufelskerl! Grüß dich Gott!" und in herzlichster Weise hätten sich die beiden Meister unterhalten, so gut das bei der Taubheit Beethovens möglich gewesen sei, welcher, als sich Weber verabschiedete, ihn mehrmals küßte und mit den Worten entließ: „Glück auf zur neuen Oper! Wenn ich kann, so komm ich zur ersten Aufführung."

Die Oper „Eurhanthe" wurde am 25. Oktober 1823 zum ersten Mal in Wien aufgeführt. Henriette Sonntag hatte die Titelrolle. Weber dirigirte in den drei ersten Vorstellungen, die vierte leitete Konradin Kreutzer. Der Erfolg war ein wahrhaft überraschender, selbst für Weber, der an den ersten drei Abenden 14 Mal gerufen wurde; daß er aber ein nachhaltiger war, hat sich nicht erwiesen. „Eurhanthe" war für die damalige Zeit noch eine Zukunftsmusik. Während der „Freischütz" seinen Triumpfzug durch die Welt machte, zog sich „Eurhanthe", nach einigen Aufführungen in anderen Städten, Berlin, Dresden, München, Leipzig, Frankfurt a. M. ꝛc. wieder zurück — in die Herzen der wahren Kunstfreunde und Kenner; sie war zu adelig für das Volk.

Der Erfolg des „Freischützes" in London, wo auch die „Eurhanthe", nächst Wien, damals den größten Sukzeß erzielte, bewog den Direktor des „Covent Garden Theaters", Kemble, an Weber die Aufforderung zu stellen, eine Oper für diese Bühne zu schreiben, wobei ihm zwischen „Faust" und „Oberon" die Wahl gelassen wurde (Herbst 1824). Er entschloß sich für „Oberon". Wie Weber aber nichts halb that, so trieb ihn die Erkenntniß, daß eine Oper für London auch in englischer Sprache gedacht werden müsse, zum gründlichen Studium dieser Sprache. Wie ernst er dieses Studium nahm, geht daraus hervor, daß, als er nach anderthalb Jahren nach England kam, um die Aufführung des „Oberon" selbst zu leiten, ihm ein allseitiges Kompliment wegen seines korrekten Englisch gemacht wurde.

Der Fortschritt in der Ausarbeitung des „Oberon" stand durchaus nicht im Verhältniß mit den Wünschen Weber's, der die Oper schon bis Ostern 1825 zu vollenden hoffte. Bereits der Anfang mußte infolge einer Krankheit des Meisters zurückgelegt werden, so daß die Aufführung um ein Jahr hinausgeschoben wurde. Auch im Sommer 1825 war er wiederholt

leidend, allein Ende Januar 1826 hatte Weber den „Oberon" soweit vollendet, daß er im darauffolgenden Februar Dresden verlassen und in Begleitung seines treuen Freundes, A. B. Fürstenau, dem berühmten Flötisten, über Paris nach London reisen konnte, wo er am 5. März ankam. Hatte man in Paris ihm die größten Huldigungen bereits entgegengetragen, besonders seitens der dort lebenden Komponisten: Cherubini, Rossini, Berton, Catel, Auber, Paer, Onslow u. A., so wurde seine Ankunft in London mit einer förmlichen Ovation gefeiert. Sir George Smart, der Begründer der Londoner „Philharmonischen Gesellschaft", hatte ihm sein Haus geöffnet, und die Besuche, die Weber hier empfing, glichen den Huldigungen eines mächtigen Fürsten.

Am 12. April 1826 ging endlich „Oberon" am Covent Garden Theater in Szene. Weber dirigirte die ersten 12 Aufführungen in Person, und diese gestalteten sich zu einem ununterbrochenen Triumpf, dessen begeisterte Aeußerungen, namentlich bei den ersten Aufführungen, alles bisher in London Dagewesene übertrafen. Nachdem Weber noch am 25. April (Sonntag) ein Lied, „Gesang der Nurmahall" aus Thomas Moore's „Lalla Rookh", "From Chindara's warbling fount I come," für die Sängerin Miß Stephens komponirt hatte, das diese, von Weber auf dem Piano begleitet, in seinem am 26. April gegebenen letzten Konzerte vortrug, überfiel ihn die gänzliche Erschöpfung. Der Stern, der soeben vor allen anderen — Beethoven kaum ausgenommen — am musikalischen Kunsthimmel Europas am hellsten leuchtete, neigte sich seinem Untergange zu. Am 5. Juni 1826 verließ der große und edle Künstler die Welt, die huldigend zu seinen Füßen lag. Sein treuer Freund Fürstenau fand ihn um 7 Uhr früh entseelt auf seinem Lager, den Kopf in die rechte Hand gesenkt, wie sanft schlummernd.

Am 21. Juni ward die Leiche des großen Meisters unter erhebender Feierlichkeit und allgemeiner tiefer Theilnahme in der katholischen Moorfield Kapelle zu London beigesetzt, nachdem Mozart's Requiem von den ersten Künstlern beim Trauergottesdienste aufgeführt worden war. Achtzehn Jahre später fand seine Asche im heimischen Boden, auf dem katholischen Friedhofe zu Dresden ihre letzte Ruhestätte (15. Dezember 1844). Es war sein großer Nachfolger, Richard Wagner, der Allen voran sich für die Ueberführung der sterblichen Reste des Meisters nach dem Vaterlande bemühte und diese in's Werk setzte. Der musikalische Theil der Trauerfeier in der Dresdener Domkirche wurde auch von ihm in ernster, würdiger Weise geleitet, und ein nach Tausenden zählendes Gefolge schloß sich dem Zuge von der Kirche nach dem Friedhofe an. Seit dem 11. Oktober 1860 schmückt das eherne Standbild des großen dramatischen Tonkünstlers, von Rietschel entworfen, den schönsten Platz Dresdens.

Weber hinterließ seine Gattin († am 23. Februar 1852) und zwei Söhne; der ältere, Max Maria, ein ausgezeichneter Ingenieur und

k. k. österreichischer Hofrath, lebt noch in Wien, †) und ist der treffliche Biograph seines ausgezeichneten Vaters geworden: der jüngere Sohn, Alexander ein höchst talentvoller Maler, Schüler J. Hübner's, starb, 19 Jahre alt, am 31. Oktober 1844 zu Dresden.

Soweit der äußere Lebensumriß des Meisters, den wir mit Recht zu den größten Tondichtern aller Jahrhunderte rechnen können. Wie so gänzlich verschieden ist dieser Lebensgang von dem Mozarts, dessen inhärentes Genie er von Kindheit an zu theilen scheint. Die Jugend dieser beiden bis unlängst größten dramatischen Tondichter, übte auf die Richtung, die sie später verfolgten, den bestimmenden Einfluß aus. Mozart, in den allerhöchsten Kreisen von Kindesbeinen an gehätschelt und gewiegt, übernahm die Rolle des Vermittlers der beiden sich zur Zeit bekämpfenden Kunstschulen, der an den Höfen und im Publikum allmächtigen italienischen und der nach einer Stellung ringenden deutschen. Dem tiefen Ernste Bach's und Händel's und Gluck's vermählte er das leichte, sprudelnde Temperament des Südens. So polyphon Mozart's Werke auch gearbeitet sind man erkennt an ihnen, besonders an seinen Messen und den meisten seiner Opern leicht die Konzessionen, die er dem damaligen Volksgeschmack machte. So groß Mozart auch ist, das größte aller musikalischen Genies, so hat er doch durch diese Kompromisselei der eben frisch unter Gluck emporstrebenden deutschen Oper einen schweren Stoß versetzt, den selbst Beethoven nicht wieder zu heilen vermochte. Mußte doch des letzteren Riesenwerk den leichten Tändeleien eines Rossini nachstehen.

Im Gegensatz zu Mozart's Jugend waren die Anfangsjahre unseres Weber eine Reihe von Kämpfen um die eigene Existenz. Auch in ihm lag der göttliche Funke von der Geburt, aber wenn immer er ihn hoffnungsvoll zur Flamme anzufachen versuchte, so löschte die rauhe Hand des Schicksals sie wieder aus, bis sie schließlich, im Innern gekräftigt, mit solcher Gewalt hervorbrach, daß sie zu einem Weltbrande emporloderte, der das ganze Erdenrund erleuchtete. Mußte Beethoven's „Fidelio" in Wien vor Rossini's „Tancred" die Flagge streichen (jetzt kennt man wohl den „Fidelio" aber den „Tancred" nicht mehr), so traf Weber's „Freischütz" der eben im Siegesglanze in Berlin aufgeführten Oper Spontini's, „Olympia", mitten in's Herz. Es war ihr Todesschuß. Und doch hatte das Berliner Volk, kaum vier Wochen vor der ersten Aufführung des „Freischütz", das jüngste Kind des zur Zeit hochgefeierten und beim König und der Intendanz allmächtigen Italieners mit fast beispiellosem Jubel begrüßt, so daß selbst Weber mit Besorgniß dem Debut seines Opus entgegensah. Mit Weber trat die deutsche Oper in ihr volles Recht ein, das sie bisher unerschütterlich behauptet hat.

Weber's Schöpfungskraft war eine außerordentliche. So vollendete er die ganze „Euryanthe" in elf Monaten, und während dieser Zeit schuf er außerdem noch eine lange Reihe anderer Tonwerke. Seine im Druck erschie-

neuen Werke gibt Reißmann auf 190 an, und rechnet man hinzu noch ein halbes Dutzend ungedruckter dramatischer Arbeiten, eine Messe und eine ganze Reihe Klavierfachen und Gesänge ꝛc., so gibt das zusammen über 250 Kompositionen, darunter 3 Messen, 12 Opern, 6 Schauspiele, 4 Kantaten, 2 Symphonien, 4 Sonaten, 3 Klavierkonzerte mit Orchester, 22 Orchesterkompositionen aller Art, 6 Stücke Kammermusik, 30 Werke für Pianoforte und 115 Lieder und Gesänge für eine und mehr Stimmen. Wie Joseph Haydn, hat Weber alle Gattungen der Musik zu Tage gefördert, von einem Flötenstück und einem Lied mit Guitarrebegleitung bis zur gewaltigsten Oper. Auf allen diesen Gebieten aber war er ein Bahnbrecher.

Von höchster Bedeutung ist sein Einfluß auf die Entwickelung der Instrumentalmusik. Hier hat er Neuerungen geschaffen, wie kein Anderer mit dem gleichen Material je zu Wege gebracht hat. Wie ganz anders erklingt z. B. ein Hornsatz von Weber geschrieben, als von irgend einem seiner Vorläufer! Und doch gab es damals noch kein Ventilhorn, keine Ventiltrompete. Namentlich aber hat er die Klarinette zuerst zu ihrer vollen Geltung gebracht, besonders in den unteren Lagen. In der Kombination der Klangfarben übertrifft er selbst Beethoven, und zieht man bei Berlioz, Wagner, Liszt und den neueren Instrumentalisten die ungeheure Vervollkommnung der Instrumente ab, wer weiß, ob sie je das zu Stande gebracht hätten, was Weber in seiner Zeit und mit den ihm gebotenen Mitteln erreichte.

Als Klavierkünstler bezeichnet Weber den Beginn einer ganz eigenen karakteristischen Richtung. Als Liederkomponist ist er tiefer in das Volk gedrungen, wie kein Anderer neben ihm. Seine Männerchöre, besonders die „Leyer und Schwert"-Lieder, eroberten sich die Herzen des Volkes. Ungekünstelt und klar, kennzeichnen sie die Epoche, in welcher sie entstanden. Sie sind freilich mehr instrumentaler als vokaler Natur, da Weber nur wenig die Sprachmelodik berücksichtigte. Mit den Weber'schen Männerchören würden allerdings keine Gesangvereine heute den Kunstpreis erringen, aber die Herzen des Volkes haben sie sich stets damit erobert. Dasselbe gilt auch von Weber's Kantaten; weniger von seinen beiden Messen. Diese sind ganz im Karakter Joseph Haydn's und Abt Vogler's gedacht und fast zu farbreich und äußerlich, um das innerliche religiöse Gefühl erwecken zu können. Beide waren Gelegenheitskompositionen, für freudige Ereignisse bestimmt, und das realistische Gewand, in das sie Weber kleidete, entspricht ganz diesem Zweck, aber dieses Gewand ist dennoch würdig und edel, wenn auch im Sinne seines romantischen Stils.

Von seinen Opern ist der „Freischütz" das nach jeder Richtung hin vollkommenste Werk. Weber schlug damit eine Saite im Herzen des deutschen Volkes an, die seitdem unablässig fortklingt. Abgesehen von seiner Behandlung der gesanglichen und orchestralen Theile, hat Weber hier Gestalten

geschaffen, wie sie in prächtiger Individualität nicht klarer gedacht wurden. Jede Figur ist ein plastisches Gebilde für sich, aber alle durchaus wahr und karakteristisch getreu. Der Text zum „Freischütz" ist an Formgehalt spottschlecht, aber für die dramatische Gestaltung des Werkes durchaus praktisch und zureichend. Er ist eben einem rauhen, aber starken Fundament zu vergleichen, auf welchem Weber seinen prächtigen Tempel errichtete, der dieses Fundamente nach allen Seiten zudeckt. — Ganz aus dem Volke geschöpft, kam Weber mit dem „Freischütz" den edelsten Bedürfnissen seines Volkes entgegen, und dies lohnte es ihm auch mit dem ungezügeltsten Enthusiasmus. „Die gegnerischen Stimmen," sagt Reißmann, „die anfangs auch gegen dieses Werk laut wurden, verhallten bald unter dem allgemeinen Jubel, mit dem es überall aufgenommen wurde. Das Werk eroberte nicht nur alle Bühnen Deutschlands, sondern auch des Auslandes; die Oper wurde in das Französische (dreimal), in das Italienische (zweimal), Englische (fünfmal), Holländische, Dänische, Schwedische, Russische, Polnische und Böhmische übersetzt, und die einzelnen Lieder daraus erklingen in allen Zonen der Erde."

Hatte Weber im „Freischütz" mit einem dichterisch geringen aber dramatisch höchst effektiven Text leichtes Spiel, so machte ihm der dramatisch durchaus ungenügende und psychologisch sogar verwerfliche, obwohl poetisch gehaltvoller Text der „Euryanthe" viel zu schaffen, und an die dramatisch unbefriedigende Handlung mußte die musikalisch bedeutendste Arbeit des großen Meisters ihren augenblicklich durchschlagenden Erfolg verlieren. Den ganzen geistigen Inhalt des Sujets hat in späteren Jahren Richard Wagner wieder in seinem „Lohengrin" aufgenommen und mit dem bekannten Erfolg vollendet. Aber Wagner war der Dichter seiner eigenen Texte und in dieser Hinsicht ein eben so gewaltiger Meister als in musikalischer Beziehung. Hier merkt man nicht mehr die schwankende, oft unerklärliche Karakteristik der Träger der einzelnen Rollen. Wagner's Telramund ist nicht mehr in einem Augenblick der dämonische Wütherich und dann wieder der sentimentale Liebhaber, wie der Lysiart in der „Euryanthe"; Elsa ist eine streng durchgeführte Figur, der keine widernatürliche Zurückhaltung anklebt, wie der Euryanthe, welche im Moment durch eine einfache Erklärung den verwickelten Knoten hätte lösen können, freilich auf Kosten der fortgesetzten Handlung. Weber hatte mit seiner Textdichterin zu ringen und mußte — fallen, er konnte seine Personen nicht individualisiren wie er das im „Freischütz" erfolgreicher fertig gebracht hat, als es wohl je einem anderen Tondichter bis auf den heutigen Tag gelungen ist. Trotz dieser Mängel ist Weber's „Euryanthe" doch sein größtes Kunstwerk. „Vom ersten Takt der Ouverture," sagt Reißmann, „bis zum letzten des ganzen Werkes umfängt und umfächelt uns die sagengetränkte Luft der Vergangenheit. Weit unmittelbarer als Dekorationen und Kostüme, als die hohen, ge-

schmückten Hallen und beflaggten Burgen, die sporen- und schwertklirrenden Ritter und die blonden Edelfräulein führt uns der Meister mit seiner Musik ein in jene Zeit der Abenteuerlust und mannhaften Ritterlichkeit. Aber die einzelnen Personen als ganz bestimmte Individuen auch musikalisch tief zu fassen, und sie in ihrer Eigenheit auch von innen herausgestaltet hinzustellen, das gelang ihm nicht auch nur annähernd wie den Meistern der dramatischen Musik der früheren Periode, Gluck, Mozart oder Beethoven." Daß es weniger seine Schuld als die Schuld der Textdichterin war, das beweist uns die vollkommen gelungene Individualisirung seiner Figuren im „Freischütz."

Nicht so ganz unbefriedigt läßt uns Weber's letztes Werk, „Oberon." Hier hatte er abermals mit einem ungenügenden Text zu ringen, der mehr lyrisch als dramatisch wirkt, und dem die zu breit ausgesponnene und durch oftmaligen Szenenwechsel allzuzerrissene Handlung als arger Hemmschuh zur Seite steht. Aber die einzelnen Personen, wenn auch nicht von innen heraus entwickelt, sind wieder greifbare Gestalten, besonders Rezia und Fatime, Hüon und Scherasmin und nur als durchaus verunglückt, sowohl vom Dichter wie Komponisten vernachlässigt, erscheint der Elfenkönig Oberon. Was indessen in dieser Oper an Individualität etwa abgeht, das ersetzen die vom Meister mit tiefempfundener Treue, zarter Feinheit und durchschlagendem Effekt gezeichneten Stimmungen in vollem Maße. Mit allem Glanz der romantischen Ritterlichkeit ausgestattet, ist die große Arie Hüon's: „Von Jugend auf in dem Kampfgefild" und dem im Mittelsatz sinnig eingeflochten Verlangen nach süßer Minne und deren Dienst:

„Jetzt gießt sich aus ein sanfter Glanz
Auf meines Lebens Wogentanz,"

den der Komponist auch in der Ouverture verwerthet, eine so karakteristische Leistung, wie sie das gesammte Musikrepertoir kaum wieder aufzuweisen hat. Die Hauptarie der Rezia: „Ozean, du Ungeheuer!" verläßt dahingegen den Boden des „ewig Weiblichen" in ungebührlicher Weise und verliert sich dafür in dem dunkeln Strom der Philosophie, was wohl kaum am Platze ist. Sie hat daher auch mehr im Konzertsaale als auf der Bühne eine, allerdings nur von Künstlerinnen ersten Ranges zu bewältigende, Forteſtellung eingenommen. Steht „Oberon" als einheitliches Kunstwerk auch nicht so hoch wie „Freischütz" und „Euryanthe", so hat diese Oper doch vielleicht mehr noch zu der freien Entwickelung des Musikdramas beigetragen, als jene beiden Meisterwerke, indem Weber das Reich der elementaren Geisterwelt hier zuerst in der dramatischen Musik eingeführt hat, auf welchem Gebiete er von Marschner im „Hans Heiling" und „Vampir" und schließlich in anderer Richtung durch Richard Wagner in seiner Tetralogie gefolgt worden ist. Wir dürfen wohl sagen, daß Weber in seinen drei Hauptwerken, „Freischütz", „Euryanthe" und „Oberon" zuerst den dramatisch-

architektonischen Baustil erfunden hat, der durch Wagner zur höchsten Vollendung geführt worden ist.

Wagner hat, wie bereits gesagt, Webers Größe und Verdienst vollständig anerkannt. Als dessen Leiche in Friedrichstadt-Dresden, 1844 beigesetzt wurde, hielt Wagner die Hauptrede, worin er die denkwürdigen Worte sprach: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Karl Maria von Weber!"

Weber's Genius.

Hat deine Seele, o Meister der Töne, im Kampfe gerungen
Mit den Gewalten des Seins, welche den menschlichen Geist
Bald zum Jubel entflammen und bald zur Betrübniß verstimmen —
Leidenschaftlichem Haß, Liebe, minnig und süß —
Daß du so glücklich vermochtest in klingende Farben zu schildern,
Was uns're Herzen ergreift, was uns're Seelen bewegt?
Weckten die trillernde Lerche am Tag und im nächtlichen Haine
Philomele in dir süßen, melodischen Sang,
Während der Eule unheimlicher Ruf und der Stürme Getose
Dir zum Grausen das Bild, jene zur Wonne verliehn?
Welcher Zauber gehorchte dir, Meister, daß du die Kräfte
Der geheimen Natur in deine Dienste gebannt? —
Willig folgen deinem Gebot die dämonischen Wesen;
Und das Elfengeschlecht hast du zum Leben erweckt.

Anmerkungen.

*) Weber hat seine Anhänglichkeit an Vogler durch die 1809 geschriebene Abhandlung: „Ein Wort über Abt Vogler", worin er diesen gegen die Kritiker der alten Schule in Schutz nahm, die ihm vorwarfen, seine Kompositionen seien regellos und beachteten die anerkannten Lehren des Kontrapunktes nicht, offen bekundigt.

†) Reißmann (S. 16) zeigt den Unterschied der alten Aufstellung und Weber's Aenderung. Nach der alten Zusammensetzung fassen die Blasinstrumente vorn im Orchester und dahinter die Streichinstrumente. Weber führte die Neuerung ein, diese Ordnung umzukehren, und seine Aufstellung ist seitdem die allgemein gebräuchliche geblieben, mit der einzigen Ausnahme vielleicht, daß man heute die ersten Violinen links vor den Holzbläsern und die zweiten Geigen und Bratschen rechts und dahinter die übrigen Blasinstrumente, die Hörner in der Mitte, plaziert — Weber hatte die ersten Geigen rechts und die zweiten Geigen und Violas links gesetzt.

‡) Weber ging in diesem Tonwerk, zu welchem Wohlbrück ihm den Text dichtete, ganz von der damals üblichen Form, der Ausschmückung durch Arien, Duette ꝛc ab, und brachte in der Fortführung des Werkes nur das rein menschliche und natürliche Gefühl in dramatischer Weise zum Ausdruck, „um nicht", wie er selbst schreibt, „durch einen mir der edlen Kunst unwürdig scheinenden Aufwand kleinlicher Hülfs- und Knallmittel ihrer alleinigen (d. h. inneren) Kraft zu wenig zutrauen zu wollen." — Siehe Weber's Abhandlung: „Meine Ansichten bei Komposition der Wohlbrück'schen Kantate: „Kampf und Sieg", in „Ausgewählte Schriften von Carl Maria von Weber." Leipz. Reclam, S. 69, ff.

§) Seit dieser Vortrag gehalten wurde ist Max Maria von Weber ebenfalls seinem Vater in das dunkle Jenseits gefolgt.

Außer den Werken des Meisters sind noch folgende Quellen benutzt worden, wofür hier, ohne besonders auf die einzelnen Stellen hinzuweisen, ein allgemeiner Kredit gegeben wird:

1. Max Maria von Weber: „C. M. von Weber. Ein Lebensbild." Leipzig, 3 Bde. 1866 – 1868.

2. F. W. Jähns: „C. M. von Weber in seinen Werken." Berlin, 1871.

3. F. W. Jähns: „C. M. von Weber. Eine Lebensskizze nach autentischen Quellen." Leipzig. 1873. Auch abgedruckt in

4. Hermann Mendel: „Musikalisches Conversationslexikon." Berl. 1872 – 79.

5. August Reißmann: „Carl Maria von Weber. Sein Leben und seine Werke." Berlin, 1883.

6. Eduard Hanslick: „Die moderne Oper. Kritiken und Studien." 12. Aufl. Berlin, 1875.

Albert Lortzing

und seine in Cincinnati aufgeführten Opern.

Vortrag gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" am 7. Juni 1899.

Er war seiner kunst meyster; aber wer dem guten dienet,
der gedenck nit, das mans ihm dancken werde.

Sebastian Franck's „Sprichwörter."

Das Gesangvereinsleben war seit 1856 in Cincinnati in einer Verflachungsperiode eingetreten, so daß mit allen Bemühungen, welche sich die Vereine gaben, das Publikum nicht länger bewogen werden konnte, sich für ihre Konzerte und Aufführungen zu interessiren. Es liegt einmal der Zug in der Menschennatur, daß sie immer Neues haben will; besonders in diesem Lande, wo Alles in aufregender Hast lebt und noch kein für höhere Kunstgenüsse begeistertes Publikum dauernd herangebildet ist, wenigstens in der Zeit, von der hier die Rede, noch nicht genügend entwickelt war, um auf dem musikalischen Felde festen Bestand zu schaffen. Zum großen Theil ist das auch heute noch so, denn in diesem Lande der Aufregung gilt doch eigentlich die Kunst nicht um ihrer selbst willen, sondern um der Mode wegen. Man könnte dieses mit Beispielen aller Art tausendfach belegen, was ich jedoch für überflüssig erachte, da uns dieser Zug ja immer und immer wieder vor die Augen tritt.

So war denn im Jahre 1859 unter den Gesangvereinen Cincinnati's eine Periode der Stagnirung eingetreten und es schien, daß sich das Gesangswesen, auch unter den Deutschen überlebt habe. Da war es vor allen Andern ein Mann, dem wir das Neuaufblühen des Gesangs und der Musik im Westen dieses Landes so recht eigentlich zu danken haben, der aus dieser Todesstarre den Weg zum frischen Leben fand, Kapellmeister Karl Barus. Er machte dem von ihm zur Zeit geleiteten Gesangverein, dem Cincinnatier „Männerchor", den Vorschlag, die Lortzing'sche Oper: „Czar und Zimmermann" öffentlich aufzuführen, und als der Verein hierauf einging, wurde sofort mit dem Einstudiren der Chöre begonnen, die der fleißige Kapellmeister für Männerstimmen umschrieb, weil der Verein nur den Männergesang pflegte. Auch für die Darsteller der einzelnen Spielpartien suchte er das Material unter den Cincinnatier Liebhabern, und fand zum Glück sogar einige ganz vorzügliche Kräfte. Die Rollenbesetzung der Oper, welche zum ersten Mal am 29. März 1860 im Theaterlokal des „Deutschen Instituts", Ecke Vine und Mercer Straße aufgeführt wurde, war folgende:

Peter der Große, russischer Czar, unter dem Namen Peter Michaelow, Heinrich Feust.

Admiral Lefort, russischer Gesandter, Eduard Sperber.

Marquis de Chataneuf, französischer Gesandter, Franz Helmelamp.

Lord Syndham, englischer Gesandter, Louis Rollwagen.
Van Bett, Bürgermeister von Saardam, Hermann Goldsticker.
Marie, seine Tochter, Frau Albertine Kenkel.
Peter Iwanow, ein Russe, Zimmermann in Saardam, Heinr. Curth.

Von diesen Solokräften stellten sich mehrere als sehr tüchtig heraus; besonders war der Bürgermeister des Herrn Goldsticker eine Glanzleistung. Derselbe erwies sich als ein Baß-Buffo ersten Ranges, sowohl im meisterlichen Spiel, als auch im klaren Vokalisiren des Gesangs und einer fein empfundenen Phrasirung der Melodik der Partie. Goldsticker war seitdem ein Liebling der Cincinnatier Opernfreunde. — Frau Kenkel, als Marie, leistete im Spiel Vorzügliches, war sie doch in Cincinnati ein langjährig beliebtes Mitglied der Bühne und schon von Deutschland her als tüchtige Schauspielerin und Soubrette anerkannt, — das Spiel ersetzte hier auch, was ihrer Stimme mangelte. — Curth, mit einer schönen lyrischen Tenorstimme begabt, war sowohl als Sänger, wie auch als Spieler vorzüglich. — Helmekamp, als Marquis, erntete mit dem Lied: „Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen" einen geradezu phänomenalen Beifall. — Die Rollen des russischen und englischen Gesandten waren annehmbar besetzt und nur der Czar, von einem Tenor gesungen, blieb ungenügend. — Der Chor, auf den der Kapellmeister das Hauptgewicht gelegt hatte, war vortrefflich, und ging es auch im Spiel zuweilen linkisch zu, wie man das von Dilettanten erwarten muß, so hatte man doch nie zuvor in Cincinnati eine solche Fülle und Präzision des Chores in einer Oper gehört. Auch das Orchester war unter der Meisterführung des Dirigenten weitaus besser und zugleich stärker besetzt, als das bei den bis dahin im Westen erschienenen Operntruppen der Fall gewesen.

Das veranlaßte denn auch das Publikum sich in so großen Schaaren zu der Oper herbeizudrängen, daß das kleine Theaterlokal die Menge nicht fassen konnte, was den Verein bewog, mit der fünften Vorstellung nach dem geräumigen „Nationaltheater" überzusiedeln, wo die Oper zuerst voll zur Geltung kam. Noch drei weitere Vorstellungen wurden hier gegeben und auch die Anglo-Amerikaner kamen in großer Anzahl zu den Aufführungen. Im nächsten Jahr wurde die Oper im „Nationaltheater" noch dreimal wiederholt und 1866 (auf's Neue einstudirt) im selben Theater zwei Mal gegeben. Bei diesen (1861 – 1866) stattgefundenen Aufführungen hatte man auch den Chor durch das Heranziehen von Damen vervollständigt.

Durch diese Opernaufführungen war neues Leben in die Gesang- und Musikwelt Cincinnati's gekommen, und nun wurden auch die Konzerte und sonstigen Veranstaltungen der Gesangvereine warm unterstützt, bis später durch Parteiungen wiederum eine neue Stagnation eintrat, die sich noch nicht gehoben hat. Aber der Musik Albert Lortzing's war es besonders zu danken, daß die soeben geschilderte Wiederbelebung des musikalischen Ge-

schmacks hier stattgefunden hat. Darum ist es wohl am Platz, des Meisters zu gedenken, dessen zaubrische Schöpfungen so großen Einfluß auf den Geschmack und die Lust an der Kunst der Töne im Volke erwecken konnten.

Gustav Albert Lortzing, neben Dittersdorff der hervorragendste Komponist auf dem Gebiet der deutschen komischen Oper und, wie sein Biograph, Düringer, sich ausdrückt, „eins derjenigen schaffenden Talente, welche für das Volk schrieben, ohne schädlich auf dasselbe einzuwirken", wurde am 23. Oktober 1803 in Berlin geboren. Seine Eltern, beide Schauspieler, waren von einem Liebhabertheater an die professionelle Schaubühne übergetreten und spielten auf dem königl. Theater. Früher war der Vater Lederhändler gewesen, wurde aber durch die Lust seiner jungen Gattin, Charlotte Sophie, geb. Seidel, die ein lebhaftes Temperament besaß und als Liebhaberin am „Urania-Theater" mitwirkte, in das Schauspielerleben hineingezogen, daß er sein Geschäft fallen ließ, und mit der Mutter unseres Lortzing sich der Bühne widmete.

Besonders die Frau galt als vorzügliche Darstellerin von Liebhaberinnenrollen und sie wußte auch noch im späteren Alter sich die Gunst des Publikums durch ihren frischen, gebildeten Geist zu wahren. Sie war es besonders, welche das Gemüth des jungen Knaben weckte; und für eine unter ihren Verhältnissen gute Schulbildung desselben sorgten die Eltern nach besten Kräften.

Die Thätigkeit der Eltern am Theater in Berlin war aber keine das ganze Jahr dauernd beständige und von Zeit zu Zeit gings zwecks Gastspielen auf die Wanderschaft, wobei der Thespiskarren bald in dem einen, bald im andern Orte aufgeschlagen wurde. Da war es denn nicht zu verwundern, daß der kleine Albert auch schon früh in Kinderrollen mit aufzutreten hatte. Seine Neigung ging aber bereits im zarten Alter zur Musik, wofür er auch besondere Anlagen verrieth. Während die Eltern in Berlin waren, gaben sie den Knaben in die Schule des Musik- und Gesanglehrers Rungenhagen, dem auch Lortzing stets ein dankbares Andenken bewahrt hat. Dieser Unterricht wurde aber schon im Jahr 1812 unterbrochen, indem die Familie nach Breslau übersiedelte, wo sie ein Theater-Engagement gefunden hatte.

Aber wie das bei dem Schauspielervölkchen gewöhnlich der Fall ist, sie wurden bald unstät von einer Stadt zur andern umhergetrieben, und wir finden sie nach einander in Bamberg, Aschaffenburg, Straßburg, Freiburg im Breisgau, Baden-Baden, Koblenz, Köln, Aachen, Münster, Osnabrück, Hannover u. s. w. In allen diesen Orten mußte sich der Knabe der Gesellschaft nützlich machen und in Kinderrollen mitwirken. Auch im Theaterorchester, wenn man die aus wenigen Musikern zusammengesetzte Gesellschaft so nennen darf, wirkte er als Spieler des Klaviers, der Violine und des Violonzellos mit, weshalb es seine Haupt- und Lieblingsbeschäftigung

blieb. Diese regte ihn so sehr an, daß er aus eigenem Antrieb die Werke von Albrechtsberger und anderen Theoretikern studirte, wozu ihn vielleicht auch die Nothwendigkeit trieb, wie das Folgende vermuthen läßt:

Da in den verschiedenen Orten, wo die Truppe auftrat, die anwesenden Musiker nicht immer gleichmäßig vertreten waren, so arrangirte der Knabe die in den Zwischenakten aufgeführten Musikstücke und die sonst eingelegten Gesangsnummern und Kouplets, je nach Umständen, für die vorhandenen Kräfte, wodurch er schon früh in das Musikwesen praktisch eingeführt wurde. Auch unterhielt er sich am liebsten mit erfahrenen Musikern. Dabei versuchte er sich nebenbei in der Komposition selbstständiger Werke und zeigte überhaupt schon damals den rühmlichen Fleiß, den er trotz der Lebhaftigkeit seines Temperamente bis an sein Lebensende bewahrt hat. So wird gesagt, daß er die bekannte Melodie des später in seiner Oper „Czar und Zimmermann" aufgenommenen Liedes: „Sonst spielt' ich mit Zepter ꝛc." bereits in seinem 18. Lebensjahr zu Münster in Westfalen für den Gesang einer Maurerloge geschrieben habe.

Bis zum Jahre 1822 war Lortzing an den Bühnen zu Münster, Aachen und Düsseldorf als Schauspieler und Sänger in jugendlichen Liebhaberrollen und kleinen Barytonparteien thätig. Obwohl er keine ausgebildete Stimme besaß, so war er doch vermöge seiner musikalischen Kenntnisse und seines sich früh angeeigneten leichten Vokalisirens in der Oper, namentlich für Spielpartien, recht gut zu verwenden. Außerdem besaß er ein angenehmes Aeußere, von schlankem Mittelwuchs mit dunkellockigem Haar und freundlich schönem Angesicht, wodurch Auge und Herz der Zuschauer leicht für ihn gewonnen wurden. Sein Spiel war lebendig und von einem gutmüthig schelmischen Ausdruck belebt und so war er auf der Bühne wie in den gesellschaftlichen Kreisen eine liebenswürdige und gern gesehene Erscheinung. Sein gewandtes Wesen und eine unverwüstlich heitere Laune gewannen ihm im Leben und auf der Bühne, auch in späterer Zeit die Herzen Aller, die ihn sahen und mit ihm verkehrten.

Im Winter 1822 – 1823 trat er als Gast in Köln unter Direktor Ringelhard auf, wo er sich dann wohnlich niederließ. Hier lernte er die Schauspielerin Regina Rosina Ahlers kennen und verheirathete sich mit ihr schon 1823, also im Alter von 20 Jahren. Nun wurde er auch dichterisch thätig, schrieb mehrere Lustspiele und komponirte im Jahre 1824 die erste kleine Oper, „Ali Pascha von Janina", die in Köln und dann an den unter der Direktion von Pichler stehenden Theatern in Osnabrück, Detmold, Münster und Paderborn mit Beifall aufgenommen wurden. Im Jahr 1826 nahm er ein Engagement unter Pichler an und spielte dann an den genannten Orten bis zum Jahre 1832.

An dem Hoftheater in Detmold, welches abwechselnd in Münster, Osnabruck und Pyrmont Vorstellungen gab, wurde Lortzing einer der belieb-

testen Schauspieler. Seine Gattin war ebenfalls in der Pichler'schen Truppe angestellt, doch blieben die Eltern in Köln zurück. Die üblichen Ferien verbrachte Lortzing mit Gastspielen in Hamburg, Köln und im Jahre 1830 am Hoftheater in Mannheim, wo er überall, besonders als Tenor-Buffo glänzte. In der Zwischenzeit dichtete und komponirte er zwei Liederspiele: „Der Pole und sein Kind" und „Szenen aus Mozart's Leben", wovon das erstere über die meisten Bühnen Deutschlands ging, und das Zeitinteresse bewirkte, daß sein Name überall genannt wurde, war doch damals die Polenbewegung auf allen Lippen rege und hatte sogar eine Dichter-Polemik wachgerufen, an welcher sich z. B. Platen mit seinen „Polenliedern" für das geknutete slavische Volk und Heinrich Heine als bitterer Gegner der Polen betheiligten. Damals schrieb Lortzing auch ein Oratorium: „Die Himmelfahrt Christi", und instrumentirte das alte Singspiel von Adam Hiller, „Die Jagd", auf's Neue, welches, im Lortzing'schen Gewand, noch lange nachher vielfach aufgeführt wurde.

Im Jahr 1832 übernahm Ringelhard die Direktion des Leipziger „Stadttheaters", wohin auch Lortzings Eltern folgten, die Mutter als Schauspielerin und der Vater als Theaterkassierer. Ringelhards Aufmerksamkeit wurde jetzt ebenfalls auf den jungen Lortzing gelenkt, der bereits im ganzen Lande einen hohen Namen, sowohl als Schauspieler und Sänger, wie auch als Liederspieldichter und Komponist sich erworben hatte. Dieser wurde denn auch von seinem ehemaligen Direktor für die Leipziger Bühne engagirt, und so war zur allgemeinen Freude die ganze Familie wieder vereinigt. Die Zeit, welche Lortzing unter Ringelhards vortrefflicher Leitung in Leipzig verlebte, von 1833 bis 1844, war in jeder Beziehung die schönste und glücklichste Periode seines Lebens. „Seine Pünktlichkeit und Berufstreue", wie Düringer sich ausdrückt, „wurde von der Direktion dadurch anerkannt, daß sie Lortzing die Regie der Oper übertrug. Lortzing war jedoch — ein seltener Beweis von Selbsterkenntniß! — überzeugt, daß er zum Regisseur nicht geschaffen sei. Er konnte es nicht über sich gewinnen, Jemandem etwas Unangenehmes zu sagen, aus Furcht, ihm wehe zu thun. Außerdem aber widersprach der vorherrschende humoristische Zug seines Karakters zu sehr jeder ernsten Haltung und konsequenten Durchführung, als daß er einem solchen Amte mit Erfolg hätte vorstehen können." Wie mancher andere weniger befähigte Mensch hätte mit beiden Händen zugelangt, allein Lortzing begriff sehr wohl, daß sich „Eines nicht für Alle" schicke und er blieb lieber bei seiner untergeordneten Stelle, als sich einem Amt zu unterziehen, das ihn von seinen Lieblingsstudien, der Dichtung in Worten und Tönen, abhalten mußte.

Das Verhältniß mit der Direktion und seinen Bühnengenossen sowohl, wie das Zusammenleben der ganzen Familie in Leipzig äußerte sich auf den angehenden jungen Meister in durchaus günstiger Weise. Er verlebte

damals glückliche Stunden, ohne die er sicherlich nicht im Stande gewesen wäre, seine heiteren Werke zu schaffen. Diese Thätigkeit war ihm Lebensbedürfniß: und hier war es seinem Genius zum ersten Mal vergönnt, frei und ungestört an größere Schöpfungen sich zu wagen. Auch fehlte es ihm in dem musikalischen Leipzig keineswegs an äußerer Anregung. Opern und Konzerte wurden, wenn der Beruf es erlaubte, fleißig besucht. Er lernte Mendelssohn kennen und dieser munterte ihn zum selbstthätigen Schaffen an. So versuchte er denn einmal eine größere Oper zu komponiren: „Die beiden Schützen". Sie wurde am 20. Februar 1837 zum ersten Mal gegeben und rief durch ihren ächt komischen Inhalt allgemeine Heiterkeit hervor. In dieser Oper vereinigten sich alle vier Talente des angehenden Meisters: der Dichter, der Komponist, der Schauspieler und der Sänger, spielte und sang Lortzing doch die Rolle des dummen Peter selber mit vollendeter Virtuosität. Obwohl die Oper keinen Chor hat, so zeugt sie doch von der Geschicklichkeit Lortzings sowohl als Dichter wie als Komponist; sie liefert auch den sprechendsten Beweis, daß die Musik zur Unterstützung der komischen Handlung von wesentlichem Nutzen ist und daß die wirkliche Komik doch auf Wahrheit beruht. „Die beiden Schützen" wurde auch bald an den meisten Bühnen Deutschlands mit demselben Beifall aufgeführt, wie in Leipzig.

Dieser erste Erfolg machte Lortzing ganz glücklich. Doch fehlte es auch nicht an Neidern, die sein Werk zu bekritteln und herabzusetzen suchten und sich verächtlich über dasselbe aussprachen. Allein das Publikum, das nicht Systeme, sondern Musik für das Herz verlangt, das sich erheitern will an Musik und Spiel, hatte bereits durch seinen einstimmigen Jubel das günstigste Urtheil über die neue Oper gefällt, und der Künstler, der mit richtigem Tackt den Erfolg empfunden, war zufrieden und ließ sich durch den Tadel und die Bemäkelung der sogenannten Musikkenner nicht beirren und einschüchtern, er ging vielmehr sofort mit frischem Muth an ein neues Werk.

Schon in der Pichler'schen Truppe hatte Lortzing ein Lustspiel mit eingestreuten Liedern auf die Bühne gebracht: „Der Kaiser und der Zimmermann." Heinrich Marschner, der es in Detmold sah, machte Lortzing den Vorschlag, dasselbe zu einer Oper umzuarbeiten, allein der junge Künstler fühlte sich damals noch nicht berufen, Opern zu schreiben. Nach dem Erfolg der „Beiden Schützen" aber ging er auf den Vorschlag des Komponisten von „Templer und Jüdin", „Hans Heiling" ꝛc. ein, arbeitete zuerst den Text um und schrieb dann die herzerfrischende Musik dieser wahrhaft klassischen komischen Oper.

„Der Czar und der Zimmermann", wie der Titel der Oper lautet, wurde im Herbst 1837 vollendet und anfangs des Jahres 1838 in Leipzig zum ersten Mal aufgeführt. Die nörgelnden Kritiken über „Die beiden Schützen" und die verächtliche Weise in welcher sich die sogenannten Kunst-

kenner mit naseweis schulmeisterlichen Mienen darüber ergingen, faßte, wie die giftige Quecke im Ackerboden, doch auch im urtheilslosen Publikum Wurzel, und so kam es, daß der „Czar und Zimmermann" weniger gefiel, als die erste Oper, obgleich die Aufführung im Ganzen eine durchaus gelungene und der Peter Iwanow, von Lortzing selbst gegeben, eine wahrhafte Glanzleistung war. Nur diese und die Partie des Bürgermeisters hatten sich des Beifalls des Publikums zu erfreuen, während selbst das prächtige Sextett und die unvergleichliche Kantate nur kalt vorübergingen. Als aber die Oper auswärts, namentlich in Berlin, entschieden durchgriff, da begann es den Leipzigern aufzudämmern, daß sie von den scheinweisen Kunstverständigen doch irre geführt worden seien, und so wurde sie denn im März 1838 nochmals und diesmal mit vollem Beifall aufgeführt.

Der wahrhaft glänzende Erfolg, den die Oper gerade in Berlin gehabt, brachte sie im Fluge auf alle deutsche Bühnen. Lortzing's Name wurde weit und breit bekannt und sein Glück schien gemacht. Von dem Intendanten der königl. Theater in Berlin, Graf von Redern, erhielt Lortzing außer seinem ansehnlichen Honorar eine werthvolle Vase als Andenken. Die Theaterdirektion in Breslau, wo die neue Oper ebenfalls ungemein gefallen hatte, erfreute den Künstler durch Ueberfendung eines kostbaren Brillantringes. — Die Melodien dieser Oper drangen rasch in's Volk und, wie Düringer mittheilt, sie wurden schon auf der Leipziger Ostermesse 1838 von den Harfenmädchen gesungen.

Während dieser Zeit vollendete Lortzing ein neues Werk, eine ernste Oper, wozu Robert Blum den Text gedichtet hat: „Die Schatzkammer des Inka.' Da das Textbuch die Zensur nicht bestand und vielleicht auch aus sonst innerlich musikalischen Gründen gelangte diese Oper nie an das Tageslicht. Man weiß nur, daß er sie vollendet hat, aber weder in seinem Nachlaß, noch sonstwo ist bisher auch nur die geringste Spur davon zu finden gewesen. Vielleicht hat er sie selbst, als einen Mißgriff, vernichtet.

Seine nächste Oper: „Caramo oder das Fischerstechen", die am 20. September 1839 zum ersten Mal in Leipzig aufgeführt wurde, war nur eine Gelegenheitserscheinung, da sie sich auf ein kleines Fischerfest bezog, das alljährlich in Leipzig gefeiert wird. Die Oper machte kein Glück und blieb ebenfalls liegen, obgleich Lortzing sie hartnäckig zu seinen besten zählte. Er hatte noch nicht die Lehre erprobt: Wer für den Augenblick, den momentanen Erfolg wirkt, geht auch mit dem Augenblick zu Grunde. Der Dichter und Künstler muß nicht am Engeren seine Kräfte vergeuden und wenn man ihn auch mit Lob dafür überschüttet; er muß in die Welt hinausgreifen, um dauernden Ruhm zu ernten: das Lokallob ist wie das Glockengeläute der Dorfkirche, das nicht über die Dorfgrenze hinausklingt.

Zunächst schrieb er wieder eine Gelegenheits-Oper, „Hans Sachs", die am 23. Juni 1840 zur vierten Säkularfeier der Erfindung der Buch-

druckerkunst in Leipzig zum ersten Mal gegeben wurde, und der das gleichnamige Lustspiel von Deinhardstein zu Grunde gelegt war. Obwohl die Oper mehr Erfolg hatte, als das „Fischerstechen", so lebte sie doch nicht über das Jahr 1840 und die Grenzen von Leipzig hinaus, wozu auch wohl der Mangel an einheitlichem Charakter des Werkes beitragen mochte. Es schien, als ob es mit seiner Produktionskraft zu Ende war, denn auch die nächste Oper, „Casanova", ging im Dezember 1841 ohne Erfolg über die Bühne und blieb seitdem todt liegen. Diese drei Werke, weil sie an beschränkten, bzw. Gelegenheits-Sujets gebunden waren, lieferten ihm für großen Kraftaufwand nur Schattenerfolge.

Ob diese Mißerfolge Lortzing antrieben, sich nach besseren Stoffen umzusehen, als sie Lokalereignisse, Gelegenheitszufälle und Augenblicksensationen darbieten, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, aber mit der Umarbeitung von Kotzebue's altem Lustspiel „Der Rehbock" zu einem Opernt ext und der Komposition dieser nun folgenden zehnten seiner Opern, that er einen glücklichen Griff. Diese Oper, „Der Wildschütz", wurde am 31. Dezember 1842, gerade ein Jahr nach der ersten Aufführung des „Casanova", in Leipzig zum ersten Mal gegeben. Die Musik zu dieser Oper zeichnet sich, wie die des „Czar und Zimmermann", durch Leichtigkeit, Faßlichkeit, volksmäßige Melodien, Humor und wahrhafte Komik aus. Daß sie nicht im Allgemeinen den gleichen Erfolg gehabt, wie der „Czar", liegt wohl an dem Umstand, daß der „Wildschütz" eine durch und durch Spieloper ist und daß den meisten Opernsängern die nöthige Darstellungsfähigkeit und Leichtigkeit des Spiels abgeht. Im „Czar und Zimmermann" entwickelt sich das Spiel aus sich selbst und läßt sich leichter in Fluß bringen; im „Wildschütz" aber müssen alle Partien beweglich und lebensfrisch dargestellt werden. Es liegt eine neckische Schelmerei vom ersten Takt der Ouverture bis zur letzten Note des Schlußfinales über das Ganze, und ohne dieses leicht fließende Spiel und die damit verknüpfte Naivetät aller Darsteller verliert auch die treffliche Komik der Musik viel von ihrem Reiz.

Bis dahin hatte Lortzing bereits eine Anzahl Opern geschaffen, von denen besonders „Die beiden Schützen", „Czar und Zimmermann" und „Der Wildschütz" Lieblingsstücke des Publikums geworden waren. Sein Name war in ganz Deutschland bekannt und berühmt als der eines deutschen Komponisten, und noch immer war er dazu verdammt, Tag für Tag, des lieben Brodes willen, auf der Bühne zu erscheinen. „Seine theatralische Thätigkeit war ihm störend", schreibt Düringer, „ja nachgerade lästig geworden, und er fing an, sich nach einer Kapellmeisterstelle zu sehnen und um eine solche sich zu bemühen. Jedoch erst 1844, als die Direktion des Leipziger Stadttheaters von Ringelhard auf Dr. Schmidt überging, wurde dieser Wunsch erfüllt. Am 1. August des genannten Jahres begann er sein Engagement als Kapellmeister. Er begann seine Funktionen mit der Leitung

von Mozart's „Don Juan", dem Weber's „Freischütz", Beethoven's „Fidelio" und andere Werke deutscher Meister folgten."

Während dieser Zeit vollendete er seine romantische Oper „Undine", wozu er den Text nach Fouqué's bekanntem Märchen dichtete, und die in Hamburg zuerst aufgeführt werden sollte. Dorthin reiste er auch im April 1845, nachdem er schon in Erfahrung gebracht hatte, daß ihn die Leipziger Theaterdirektion zum 1. August kündigen werde. Welche Gefühle ihn unter solchen Umständen bestürmt haben mögen, als er am 1. Mai 1845 die neueste Schöpfung seiner Muse dirigirte, läßt sich wohl im Geiste ausmalen. Der Erfolg der „Undine" in Hamburg war ein sehr ehrenvoller und noch mehr gefiel sie in Magdeburg und Berlin.

Vom 1. August 1845 ohne Engagement suchte Lortzing ein solches auf Reisen, die er unternahm, um sich, hier und dort dirigirend, augenblicklichen Unterhalt zu verschaffen. Es war eine Leidensfahrt, und das geringe Honorar was er erhielt, wurde ihm, dem Mann, dessen Name überall erklang, als quasi Gnadenbrod verabfolgt. In Leipzig aber, wo man ihn so schnöde behandelt hatte, sollte er noch einen glorreichen Triumpf feiern. Im März 1846 kam daselbst, trotz aller Intriguen, seine „Undine" zur Aufführung und gefiel so sehr, das sie drei Wochen lang hinter einander gegeben werden mußte, wobei jedesmal das Haus überfüllt war. Das war eine große Genugthuung für Lortzing, die noch dadurch erhöht wurde, daß jetzt auch der Theaterdirektor Porkony ihn nach Wien einlud, damit er dort seine neueste komische Oper: „Der Waffenschmied von Worms" in Szene setze. Er reiste sofort nach der Kaiserstadt ab und am 30. Mai desselben Jahres gelangte der „Waffenschmied" im Theater an der Wien mit glänzendem Erfolg zur ersten Aufführung.

Jetzt wurde Lortzing auch als Kapellmeister des Theaters von Porkony angestellt; allein die Repertoir- und Personalverhältnisse waren hier der art, daß er seine neue Oper: „Zum Großadmiral" nicht einmal zur Aufführung bringen konnte. Sie wurde zuerst im Dezember 1847 in Leipzig gegeben und mit Beifall aufgenommen. Das Jahr 1848 machte dem Theater an der Wien vollends ein Ende, und wieder war Lortzing ein „freier" Mann. Eine neue Kunst- und Gunstreise begann, wobei er auf seiner Fahrt von Ort zu Ort seine Opern einstudirte und zur Aufführung brachte. Auf dieser Wanderschaft trifft ihn die erfreuliche Nachricht eines Anerbietens des Engagements als Kapellmeister in Leipzig mit 800 Thalern Gehalt. „Einen ungewöhnlichen Glücksfall" nennt es Düringer, obwohl ihm auch dieses Engagement kein dauerndes Glück bringen sollte. Das Publikum hatte dies Zugeständniß dem Direktor Schmidt abgetrotzt, nachdem Lortzing im Mai 1849 in Leipzig seine Oper, „Die Rolandsknappen" als Neuigkeit gebracht hatte, die wiederum mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Lortzing nimmt das Amt hoffnungsfreudig an, aber die Folge war voraus-

zusehen. Der Kontrakt war auf drei Jahre bestimmt, allein schon bald darauf entwickelten sich Zerwürfnisse mit der Direktion, und wer will es einem beliebten Künstler verargen, daß er seine Würde gegenüber dem anmaßenden Handwerk, das ihn meistern will, mit Stolz bewahrt? Eine solche Einmischung in das was er thun oder nicht thun solle, maßte sich der Direktor Schmidt an, und voller Entrüstung löste Lortzing darauf den dreijährigen Kontrakt und verließ Leipzig.

Nun begann jenes Martyrium eines Talentes, dessen Harmonien auf allen Bühnen Deutschlands und dessen Melodien auf allen Leierkasten erklangen: Lortzing mußte wie ein Leierkastenmann seine Lieder und Gesänge selbst von Ort zu Ort tragen. Alle acht bis zehn Tage hatte er seine Frau und sechs Kinder zu verlassen, um hier oder dort als Schauspieler etwas zu verdienen und oft reichte die kleine Gage kaum so weit, die Eisenbahn- oder Postfahrt zu bezahlen. Die Aussicht, seinen „Czar und Zimmermann" in London aufzuführen, wozu ihm die dort lebenden deutschen Flüchtlinge, darunter Freiligrath, ermunterten, war die letzte "**Fata morgana**" des müde und krank gewordenen Künstlers, dem die Geldmittel zur Reise und die noch größeren und unsicheren Kosten der Miethe des Opernhauses und Engagements der Gesang- und Musikkräfte, gänzlich abgingen. Daß dieses in London arrangirt werden müsse, daran hatten die Leute nicht gedacht. Nach einer monatelangen Korrespondenz zerschlug sich diese Angelegenheit und die gehegten Hoffnungen Lortzings wurden zu Wasser.

Statt dessen ward er Kapellmeister des neuen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin. Ein Kapellmeister ohne Kapelle und Theaterpersonal, die erst von Grund auf neu geschaffen werden sollten, war ein neues Utopien für den armen gequälten Meister. Die Armuth seiner Lage, ehe seine Familie von Leipzig wieder bei ihm war, erreichte hier eine bejammernswerthe Höhe. Am 18. Mai 1850 wurde das neue Theater mit einer Festouverture von Lortzing eingeweiht, und von da an war er verdammt, das Leben des Theaters mit Tingel-Tangelmusik zu fristen, da zu ernsteren Werken weder das Personal noch das Orchester ausreichten. Seine letzten Arbeiten: eine Possenmusik, „Die Berliner Grisette" und die kleine Operette, „Die Opernprobe", brachten ihm, auswärts nicht gegeben, nichts ein. Er mußte Abend für Abend Possen dirigiren, was ihm, dem tiefsinnigen Meister gewiß nicht zusagte, doch des „lieben Brodes" willen schickte er sich darein, lächelte auch wohl noch zuweilen dabei und sprach dann: „Ach, wie bin ich doch erquickt, ich habe wieder die herrliche Oper „Paris in Pommern" dirigirt."

Den so zu niedrigem Trödel verdammten Künstler lachte das Glück nicht mehr. Ein Benefiz blieb leer, obwohl die Direktion die Vorstellung wiederholen ließ und alle Zeitungen das Publikum dringend zum Besuch aufforderten. Er litt an dumpfem Kopfweh, wollte einen Arzt haben, aber

wo das Honorar hernehmen? Jemand rieth ihm, Schröpfköpfe setzen zu lassen; die Operation ward aus Mangel an Geld aufgeschoben, und am 21. Januar 1851 war sein Leben entflohen. — — — Er, dem man im Leben nicht das Nöthigste gegönnt hatte, er wurde mit großem Pomp beerdigt, und um die Familie vor Nahrungssorgen zu schützen, wurde nach dem Tode des Meisters bei sämmtlichen deutschen Theatern eine Subskription eröffnet, welche durch Aufführung seiner Opern ein Resultat von fünfzehntausend Thalern ergab, die einem Kommittee zur Verwaltung übergeben wurden. Es ist das alte Lied des Genies: den lebenden Künstler läßt man verhungern und dem todten errichtet man Monumente.

In Lortzing's Nachlaß fand man noch einen Schatz von Manuskripten, darunter die vollständige dreiaktige Oper „Regina", ein Vaudeville: „Der Weihnachtsabend", die Partitur zu dem Schauspiel: „Drei Edelsteine" von Rodrich Bendir, viele Ouverturen für Orchester und zahlreiche ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Obwohl Lortzing nicht zu den Heroen deutscher Tonkunst gezählt werden darf, so zählt er doch zu den hervorragendsten Meistern auf dem Gebiet der komischen Oper, und füllt darin eine Lücke, die seit Dittersdorff und Mozart immer fühlbarer geworden war und seit Lortzings Tode nur noch breiter und tiefer wurde. Lortzing hat mit seinen heiteren Schöpfungen großen und allgemeinen Beifall gefunden; es liegt also in denselben sicherlich Etwas, das auf die Menge Eindruck macht. Viele unserer sogenannten Kenner haben sich im Stillen gewiß an denselben auch erfreut, aber es ist fast allen der Vorwurf zu machen, daß sie über seine Opern entweder ganz schwiegen oder wohl gar verächtlich sich aussprachen, wie man ja in den Kreisen der Scheingelehrsamkeit gewöhnlich anders fühlt — als man spricht und schreibt. Auch viele der „Genialischen" unter den Komponisten und Kapellmeistern verachteten und verachten Lortzing sehr mit Unrecht, denn es wäre für manchen Tonsetzer und das Publikum besser, wenn sie seine Opern studirten, um zu lernen, wie man dem Publikum gefalle.

Lortzing hat unbestreitbar weder ein so großes Talent, noch so bedeutende Schule, wie viele der neueren Komponisten, aber er besaß reinere Unbefangenheit, mehr Selbsterkenntniß, größere Bescheidenheit und ein heiteres Gemüth und darin überragt er viele seiner Zeitgenossen und Nachfolger. Er wußte sich zu beschränken und forderte von sich nicht mehr, als er wirklich hatte, was man von vielen Anderen nicht sagen kann. „Die Werke Lortzings werden nicht auf die Nachwelt kommen", so schrieb im Jahr 1860 ein Kritiker, und doch werden sie noch immer auf den Bühnen Europa's gegeben, (wurde mir doch unlängst mitgetheilt, daß seine nachgelassene Oper „Regina" von Adolph l'Arronge jetzt, nach fünfzig Jahren, zum erstenmal mit Erfolg in großem Stil in Szene gesetzt worden sei) sie erfreuten und erheiterten aber die Mitwelt. Daß man heute wieder zu Dittersdorff,

Cimarosa und auch Lortzing zurückgreift, beweist unwiderleglich, daß das Publikum nicht Systeme, sondern Musik für das Herz verlangt, und Lortzing lieferte solche Musik für die Erquickung des Herzens und Gemüths. Seine Werke haben Mängel, das leugne ich nicht, es sind dies Schwächen in der Technik, hier und da unangemessener Gebrauch der Kunstmittel, häufige Wiederkehr Eines und Desselben und Mangel an Vielseitigkeit. Wer von unsern Komponisten ihn darüber tadelt, der soll nur erst ein Stück wie die Kantate im „Czar und Zimmermann" oder das Finale des 3. Aktes der „Undine" schreiben, und dann wird er wohl zugestehen, daß Lortzing auch ein Meister war.

Vielleicht waren und sind es nur die Scheinkenner, die Lortzing verachten. Die wirklichen Kenner aber schätzen seine Werke gar sehr und müssen sie schätzen, wenn sie es auch nicht offen eingestehen wollen. So hat z. B. Vinzenz Lachner, seiner Zeit Kapellmeister in Mannheim, ein durchaus treffendes Urtheil über Lortzing in folgenden Worten gegeben:

„Was Lortzing's frühen Tod um so mehr bedauern macht, ist, daß mit ihm der einzige deutsche Komponist der Gegenwart verschwindet, der sich der komischen Oper, im eigentlichen Sinne des Wortes, mit Erfolg zuwendete. Vereinzelte Erscheinungen ausgenommen, die im Laufe der Zeit wieder verschwunden sind, hat kein deutscher Komponist seit Dittersdorff qualitativ und quantitativ in der komischen Oper so viel geleistet, als Lortzing; deswegen steht er in dieser Beziehung auch unvergleichbar da.

„Lortzing war keine scharf ausgeprägte, selbstständige Kunstindividualität und konnte deshalb auch keinen ihm allein eigenthümlichen musikalischen Stil — und in ausschließlicher Beziehung darauf keinen Nachahmer — hervorrufen. Doch ist der Grundkarakter seiner Musik, wenn er sich auch vorübergehend auf fremdländisches Gebiet begiebt, vorwiegend ein deutscher. Eine ihm eigenthümliche Naivetät und Gemüthlichkeit wurzeln vorzugsweise im deutschen Boden. Zuweilen suchte er deutschen Geschmack im Kleineren zu bewahren, indem er gelehrt scheinen wollte, einem Musikstück eine vorherrschende thematische Behandlung gab und sich in Imitationen und kontrapunktischen Kombinationen erging, was freilich manchmal auf Kosten einer korrekten Stimmführung und der in der Opernmusik noch mehr als in anderen Musikgattungen nöthigen Klarheit geschah.

„Man hat Lortzing zum Vorwurf gemacht, daß er nur die Zeichnung von Philistern und Pedanten getroffen, anderen Karakteren dagegen kein richtiges Gepräge aufzudrücken wußte. Dies kann nur bedingt zugegeben werden, denn einmal ist Lortzing nicht allein in der Zeichnung der obengenannten Karaktere sehr glücklich gewesen, sondern er wußte auch das geschwätzige Mädchen, den dummdreisten Jungen und den vorlauten Burschen trefflich zu karakterisiren, die man doch nicht zu Philistern und Pedanten rangiren kann. Zweitens sind fast in allen seinen Vorwürfen philisterhaft

angelegte Karaktere Hauptfiguren, denen er als solchen auch größere Sorgfalt zuwenden und sie mit Vorliebe behandeln mußte. Dann gefällt sich der Deutsche überhaupt in der Philisterei und dem Pedantismus eines Dorfschulzen, Amtmanns, Schulmeisters, Stubengelehrten und Quacksalbers den Gegenstand seiner Ironie zu suchen; sei es nun, daß eine nationale Pietät sich nicht an höheren Ständen vergreifen will, oder daß Gewohnheit und Furcht vor Zensur-Fesseln ihn an jene Kategorien verweisen.

„Wenn sich auch bei Lortzing keine bedeutende musikalisch-wissenschaftliche Bildung aufdrängt, so erscheint diese zu seiner Aufgabe doch vollkommen ausreichend, und was sie etwa Mangelhaftes ließ, ersetzte ein sprudelnder Humor, Frische und Lebendigkeit, die nicht selten in Muthwillen übersprang. — Man unterschätze indessen Lortzings musikalische Ausbildung nicht, die sich bei ihm in größeren Dingen, als richtiger Stimmführung, natürlicher Modulation und fließender, korrekter Instrumentation, sehr oft geltend macht. Es geht dies aus der mitunter überaus geschickten und zweckmäßigen Anlage großer Ensemble-Stücke hervor, was eine Gewandtheit in symmetrischer Anordnung und einen wohlüberdachten Plan voraussetzt, dem wieder eine genaue Kenntniß der Formenlehre zu Grunde liegt. So ist z. B. das Sextett in „Czar und Zimmermann" ein Meisterstück dieser Art und fast in jeder seiner Opern finden sich große und ausgedehnte Ensemble-Stücke, die in ihrer Anordnung ausgezeichnet sind und in sorgfältiger Ausführung eine äußerst geschickte und gewandte Hand bekunden.

„Gerade in dem Reichthum an größeren Ensemble-Stücken zeichnet sich Lortzing vor den meisten Opernkomponisten der neueren Zeit vortheilhaft aus, welche Ensemble-Stücke über das Terzett oder Quartett hinaus sorgfältig zu vermeiden scheinen. Diese Gattung von Musikstücken und das Lied, das er so häufig in seinen Opern aufnahm, bilden den hauptsächlichsten Anziehungspunkt und das unterscheidende Merkmal im Vergleich zu den Erzeugnissen seiner Zeitgenossen. Kann nicht geläugnet werden, daß er das Lied zuweilen verflacht hat, so muß man doch zugeben, daß er dasselbe veredelte, wofür ich z. B. das Lied des Chataneuf im 2. Akt des „Czar und Zimmermann" anführe.

„Sein durch die „Undine" bekannt gewordener Versuch, sich auf dem Felde der Romantik zu bewegen, beweist, daß Lortzings Talent nicht ausschließlich auf die komische Oper angewiesen war. Das 3. Finale in der Oper „Undine" z. B. umfaßt einen Melodienreichthum, über dem ein süßer melancholischer Dämmerschein schwebt, in welchem der muthwillige Schöpfer des „Czar und Zimmermann" ꝛc. sich völlig zu verleugnen scheint. Dieses Finale hat sich in seiner Wirkung überall und stets glänzend bewährt. Es verdiente diese Oper (Undine) eine größere Beachtung von Seiten der bedeutenderen Bühnen, als sie bisher [1851] erfahren.

„Was nun den Werth von Lortzings Opern überhaupt betrifft, so steht fest, daß sie sich durch echten Humor, Frische und Lebendigkeit auszeichnen, und daß durch die Einführung des Volksliedes in denselben eine Anregung von ihm gegeben wurde, die Wirkung der Oper bedeutend zu erhöhen. Seine Lieder sind Gemeingut des Volkes geworden und verdienen es zu bleiben. Allem Anschein nach dürften sie sobald nicht durch Besseres dieser Art in den Hintergrund gedrängt werden."

Nachdem so das Leben und Wirken des Meisters nach allen Seiten beleuchtet worden, will ich wieder zu den Aufführungen Lortzing'scher Opern in Cincinnati zurückkehren. Wie gesagt, die Aufführung des „Czar und Zimmermann" 1860 rief großen Beifall seitens des Publikums wach. Die Wiederholung im nächsten Jahr wurde durch Flotow's „Stradella" gedeckt, obwohl nicht zum Nachtheil Lortzings, trotzdem die Titelrolle dieser Oper, von Sigismund Apfelbaum gesungen, einen fabelhaften Beifallsturm hervorrief. An melodischem Fluß ist Flotow ja auch mit Lortzing nahe verwandt, obwohl im Ganzen „Stradella" musikalisch doch bedeutend gegen „Czar und Zimmermann" zurücksteht. Die Besetzung des „C. u. Z." war mit zwei Ausnahmen dieselbe wie im Jahre vorher. Diese Ausnahmen waren Frau Bertha Johannsen, eine damals berühmte deutsche Prima Donna von der Anschütz'schen Oper in New York, welche die Partie der Marie gab, was besonders gesanglich eine entschiedene Verbesserung war und die Besetzung des Czaren durch Herrn Hermann Richter, einem tüchtigen Baß, der zwei Jahre später als Kapitain des 9. Ohioer Regiment in der Schlacht von Chicamauga fiel. Es schwebte aber ein sonderbarer Unstern über diese Rolle, denn Richter war an allen drei Abenden der Aufführung total heiser, so daß er in der Oper nur eine Statistenrolle zu geben vermochte. In dem großen Sextett, wo man es kaum merken konnte, sang ein Anderer aus dem Chor die Stimme des Czaren, wie auch in den Ensemble Nummern. Bei der dritten Wiedergabe der Oper (1866) waren wiederum die beiden genannten Rollen neu besetzt und zwar mit ziemlich demselben Erfolg. Die Marie sang und spielte Fräulein Luzie Loheide, ein Damenmitglied des Vereins, in geradezu brillanter Weise. Ein Kritiker der Aufführung schrieb darüber wie folgt:

„Fräulein Loheide ist nicht nur eine interessante persönliche Erscheinung, sondern eine Sängerin, die an Metall, Umfang und Biegsamkeit der Stimme in Cincinnati und vielleicht in den ganzen Vereinigten Staaten nicht übertroffen wird. Man sagt uns, daß sie eine Novize auf der Bühne sei, aber angesichts ihres lebhaften, gewandten und tief aufgefaßten Spieles fällt es uns in der That schwer, das zu glauben. Sie war hinreißend in ihrer liebenswürdigen Naivetät, und wohl selten hat eine Künstlerin ihr Debut mit so glänzendem Erfolg gekrönt."

Gegen den hier ausgesprochenen Zweifel habe ich zu bemerken, daß es wirklich ihr erstes Auftreten auf der Bühne war, was ich gut wissen konnte,

denn ich war damals seit fünf Jahren der Regisseur der Opern des „Männerchors“ und hatte die Partie der leicht auffassenden Künstlerin von Grund auf einstudirt. Dieses gelang mir mit der zweiten Partie, der Rolle des Czaren, nicht, weil der Darsteller, Herr Louis Picket, sich absolut nichts sagen lassen wollte, so daß ich schließlich den Versuch aufgab und ihn auf der Bühne herumspringen ließ, wie er wollte. Er verfügte über bedeutende Stimmmittel und hätte er sich nur einigermaßen rathen lassen wollen, so würde derselbe Kritiker ihn nicht wie folgt abgefertigt haben: „Seine Mimik war zu russisch und seine Aussprache holländisch.“ Ein anderer Rezensent bemerkte: „Das Studium, das ihm Noth thut, betrifft die Kunst, seine Arme anständig in Sicherheit zu bringen.“

Vierzehn Mal war nun der „Czar und Zimmermann“ von der Dilettantengesellschaft in Cincinnati aufgeführt worden und immer erfolgreich — mit Ausnahme der Partie des Czaren, die jedesmal an einem andern Mangel litt. Dafür entschädigten die übrigen Darsteller reichlich, die sich schon so an die Opern gewöhnt hatten, daß auch ihr Spiel dem des professionellen Opernpersonals, wenn nicht ebenbürtig, doch nahe kam, ja vielleicht noch frischer, naturwüchsiger war, wie wir es bei Gelegenheit der Aufführung dieser Oper im Jahr 1864 seitens der Anschütz'schen Truppe prüfen konnten. Was aber den Chor und das Orchester und besonders die Ensembles betraf, so gestand uns Frau Johannsen, die als Prima Donna mit Anschütz kam und dort die Partie der Marie ebenfalls sang, freimüthig ein, daß die Opern unter Barus sich gut mit den Aufführungen auf den professionellen Bühnen messen könnten, und wir hatten doch auch Augen und Ohren!

Frau Johannsen war es denn auch, die uns rieth, nachdem sie vernommen hatte, daß wir nächst Weber's „Freischütz“ und Kreutzer's „Nachtlager in Granada“ (1862) sogar Auber's große Oper, „Die Stumme von Portici“, mit durchschlagendem Erfolg aufgeführt hatten (1863) und daß wir eben mit dem Einstudiren von Boieldieu's „Weiße Dame“ beschäftigt seien, wir sollten Lortzings romantische Oper „Undine“ in unser späteres Programm aufnehmen. „Die Oper ist reizend und durchaus passend für Ihren Verein“, sagte Frau Johannsen, „sie hat eine Fülle der prächtigsten Chöre, und die Rollen können Sie leicht besetzen. Ich habe als junges Mädchen in Hamburg unter Lortzing's eigener Direktion die Partie der „Undine“ zuerst geschaffen, ich war die erste „Undine“, habe später in Berlin und Leipzig unter Lortzing sie wieder gesungen und kann versichern, daß die Oper überall glänzende Erfolge hatte. Wenn Sie sie einstudiren und es wünschen, will ich kommen und die Partie der „Undine“ übernehmen.“

Wir setzten volles Vertrauen in Frau Johannsen's Mittheilung, und bald waren mehrere Klavierauszüge und das Textbuch in unsern Händen. Bevor wir aber mit dem Einstudiren begannen, mußten wir uns in Bezug

auf die Theaterverhältnisse der Stadt orientiren, denn „Undine" erfordert einen bedeutenderen Bühnenapparat, als irgend eine der früher von uns gegebenen Opern. Das prächtige „Pikes Opernhaus", wo wir die „Stumme" aufgeführt hatten, war das Haupttheater der Stadt, und die Bühne war auch praktischer, als die der „Mozart Halle", in welchem Theater wir die „Stumme" und „Stradella" wiederholten und die „Weiße Dame" im Winter 1864 – 1865 aufführten, weil wir glaubten, hier einen vortheilhafteren Kontrakt zu haben, worüber wir uns jedoch getäuscht hatten. Jetzt aber waren wir von vornherein überzeugt, daß wir in der „Mozart Halle" ein an die Bühnentechnik so große Anforderung stellendes Werk wie „Undine", ohne Umbau der Bühne, nicht geben könnten. Es wurde also ein Kommittee ernannt, welches mit Herrn Pike, bzw. dessen Theatermeister unterhandeln sollte und diesem Kommittee gelang es, ein günstiges Uebereinkommen zu treffen, wonach Pike die vollständigen Szenerien und Maschinerien neu anfertigen lassen wollte.

Jetzt erst wurde im Herbst 1865 mit dem Einüben der Oper begonnen. Für die Aufführung anfangs März des nächstfolgenden Jahres war alles bereit. An einem Sonntag Abend, acht Tage vor der zur ersten Aufführung bestimmenten Woche, lud Herr Pike den Vorstand des Vereins, sowie die Leiter der Oper ein, die angefertigten Szenerien und Maschinerien zu besichtigen. Da war alles vorbereitet, der Maler, Herr Porter, und der Maschinist, Herr Sanderson, hatten Wunderbares geschaffen, von dem Springbrunnen mit sprudelndem Wasser, dem zusammenstürzenden Schlosse und der sich über dem Ganzen hereinwälzenden Wasserflut bis zum Krystallpalast Kühleborn's. Und alle die mannigfaltigen Apparate und Mechanismen arbeiteten vortrefflich. So wurde denn mit den letzten Spielproben eifrigst weiter gearbeitet. Am darauffolgenden Dienstag Abend war wieder eine solche Probe. Nach derselben saßen die Hauptmitglieder des Vereins, Dirigent, Regisseur, die Soloisten ꝛc. in dem Wirthslokale, das wir den „Backofen" getauft hatten, als plötzlich Feueralarm erscholl und einige Neugierige, welche vor die Thür gingen, meinten, es sei eine furchtbare Feuersbrunst in der unteren Stadt. Beim Hinaustreten und die Richtung erschauend, sagte ich dann: „Das ist Pikes Opernhaus und unsere Oper ist dahin." — Wir gingen die Straße hinab und meine Vermuthung bestätigte sich. Das prachtvolle Opernhaus, mitsammt all unsern herrlichen Szenerien, Dekorationen und Maschinerien waren ein Raub der Flammen.

Jetzt galt die Frage, was nun zu thun sei? Die Auslagen für Drucksachen, Annoncen, Orchesterproben, für die kostbare Garderobe und tausend andere Sachen waren gemacht und ohne die Aufführungen, bzw. die dabei erwarteten Einnahmen, mußte der Verein tief in Schulden gerathen. So wurde denn das alte Kommittee beauftragt, beim „Nationaltheater" nachzusehen, ob dort die Bühnenausstattung in kurzer Zeit hergerichtet und ob ein

Uebereinkommen für eine baldige Erlangung des Theaters ermöglicht werden könnte? Auf die erste Frage fiel der Bescheid günstig aus. Der Theatermeister konnte uns, mit Ausnahme einiger unbedeutender Versatzstücke und dem Korallenschloß Kühleborns, alle nöthigen Szenerin als bereits vorhanden zeigen, und das Fehlende könnte in längstens zwei Wochen neugemacht werden. Die Frage der Miethe des Theaters wurde dahin berichtet, daß wir eine Woche lang, vom 13. April an, das Theater haben könnten. So wurde denn ein Kontrakt abgeschlossen und an dem genannten Abend ging die Opernsaison 1866 in Ausführung, anfangend zwei Abende mit dem „Czar und Zimmermann", worüber ich bereits berichtet habe. Ich muß hier einschalten, daß wir in der „Undine" die Mitwirkung der Frau Johannsen entbehren konnten, weil wir in Fräul. Loheide eine Sängerin und Darstellerin gefunden hatten, die allen Anforderungen entsprach: Die Rollenbesetzung der „Undine" war wie folgt:

Kühleborn, ein mächtiger Wasserfürst, Hermann Gerold.
Undine, seine Tochter, Fräul. Luzie Loheide.
Bertalda, Fürstin eines deutschen Herzogthums, Frau Marie Gerold.
Ritter Hugo von Ringstetten, Adolph Pitton.
Veit, dessen Knappe, Heinrich Curth.
Hans, Kellermeister auf Schloß Ringstetten, Hermann Goldsticker.

Die Oper wurde mit einer Begeisterung aufgenommen, wie sie wohl keine Oper in Cincinnati je gefunden hat. Da ich als Regisseur dieselbe in Szene gesetzt und das Einüben des Spieles, sowohl der Solisten wie des Chores, geleitet habe, also unter und neben dem Kapellmeister der darstellende Schöpfer der Aufführungen war, so will ich, statt selber eine Beurtheilung und Schilderung des Eindrucks zu geben, den das Werk und seine Musik- und Bühnengestaltung hervorriefen, solches hier anderen zeitgenössischen Beurtheilern überlassen:

Herr J. B. Jeup, früher selber Musiklehrer und Dirigent und zur Zeit Herausgeber und Redakteur des „Volksfreund", schreibt nach der ersten Aufführung: „Die späte Stunde zu welcher die Oper gestern ausging, gestattet uns nicht, auf eine ausführliche Besprechung derselben einzugehen. Wir würden ein Unrecht an den Sängern und an dem Orchester begehen, wollten wir uns mit einer flüchtigen Besprechung begnügen. So viel sei heute gesagt, die Oper war ein vollständiger Sukzeß und wir appelliren an den Kunstsinn des deutschen Publikums, dem wirklich Guten, was in dieser Oper vom „Männerchor" geboten wird, seine volle Aufmerksamkeit zu schenken" 2c. Nach der zweiten Aufführung folgt er dann mit einer eingehenderen Besprechung:

„Wir versprachen, auf genannte Oper (Undine) ausführlicher zurückzukommen und entledigen uns hiermit unseres Versprechens. ..... Schon die Ouverture gibt uns einen Vorgeschmack der reichen Melodienfülle, die

sich nach und nach in dieser Oper entwickelt, und nachdem uns der Tondichter drei Akte lang durch ein wahres Zauberland geführt, heimeln uns im vierten Akt auf einmal wieder Klänge an, welche wir inmitten der Tonflut nicht vergessen konnten: die Grundgedanken der Ouverture, welche hier im vierten Akt zu dem meisterhaft ausgearbeiteten Schluß der Oper verwerthet wurden. Von allen Lortzing'schen Opern hat „Undine" den Vorzug, daß der Komponist, welcher, wie aus jeder Nummer ersichtlich ist, mit besonderer Vorliebe an derselben arbeitete, seine reichen Mittel ökonomisch verwandte, und um des vollständigen Sieges gewiß zu sein, seine Truppen nur sukzessive aufmarschiren läßt. Von Szene zu Szene, von Akt zu Akt werden wir mehr überrascht, jede neue Nummer scheint die andere zu überflügeln, und wenn wir uns mit ruhigem Blute fragen, welcher Nummer wir eigentlich den Vorzug geben sollen, so wissen wir uns nicht Rechenschaft zu geben, denn sie sind alle lebensfrisch, alle gleich originell, gleich tief in die Seele dringend. Vokal- und Instrumental-Partien sind mit gleicher Liebe behandelt und sind auch große Schwierigkeiten in der Ausführung zu überwinden, so unterzogen sich Sänger wie Orchester, von den herrlichen zur Ausführung gebrachten Gedanken angeregt, doch gern dieser Aufgabe. Dies bethätigten auch gestern die Mitglieder des „Männerchors" sowie die des Orchesters. Soviel über die Musik der Oper."

Bezüglich der einzelnen Träger der Rollen spricht derselbe Referent von Herrn Gerold als „Kühleborn", daß derselbe „mit seiner mächtigen Stimme Alles bezaubert" habe, allein „beim ersten Auftreten sichtlich befangen" gewesen sei, was nicht zu verwundern, weil es sein erstes Erscheinen auf der Bühne war. Dann fährt er fort: „Herr G. gewann von Nummer zu Nummer an Festigkeit und seine Romanze: „Es wohnt am Seegestade" wurde sehr brav gesungen und erntete den reichsten Beifall.

„Zunächst kommen wir an „Undine" (Frl. Loheide). Lernten wir die Sängerin in der Partie der „Marie" im „Czar und Zimmermann" schätzen und waren wir gespannt, die Dame im getragenen Gesang zu hören, so müssen wir sagen, daß wir von der meisterhaften Durchführung ihrer keineswegs leichten Partie überrascht waren. Wenn man uns sagt, daß die Dame hier zum ersten Mal öffentlich aufgetreten ist, so muß sie auf ihr Spiel einen unbändigen Fleiß verwendet haben. Daß sie eine ausgezeichnete Schule besitzt, haben wir schon früher bemerkt. Wie seelenvoll trug sie das „Herr der Liebe, Herr der Gnade" vor. Tadellos war ihr Vortrag des Rezitativs und der Arie im zweiten Akt: „So wisse, daß in allen Elementen." Wirklich ergreifend war ihr Gesang und Spiel im Finale des zweiten Aktes. Mit welchem Schmelz sang sie die Worte: „Hast du denn eine Seele?" und eine Glanznummer war im dritten Akt die Pieze: „Du darfst der Treue Schwur nicht brechen!"

„In „Bertalda“ (Frau Gerold) fanden wir eine Sängerin, welche über tüchtige Stimmmittel verfügt, und wenn wir auch das Frische der Stimme hier und da vermißten, so entschädigt uns jedenfalls die Art und Weise, mit welcher sie die kleinen Mängel zu verdecken wußte. Die Sängerin legte die Arie aus der „Diebischen Elster“ ein: „Was ich längst im Traume sah.“ So sehr wir der Sängerin es gönnten, in dieser Arie zu brilliren, so hätte es unserer Meinung nach in der ohnehin langen, musikreichen Oper dieser Einlage nicht bedurft, da die Sängerin Gelegenheit genug fand, reichen Beifall zu ernten.

„Wir kommen jetzt auf „Hugo.“ Herr Pitton besitzt einen metallreichen Tenor, welchen er ausgezeichnet zu verwerthen wußte. Wir vergessen über dem Gesang manche Mängel im Spiel. Seine Romanze: „Ich ritt zum Waffenspiele“ und das Duett mit „Undine“ sowie das Duett mit Bertalda: „Was füllet die Seele?“ wurden prachtvoll gesungen, aber den Höhepunkt seiner Leistung erreichte er in der großen Arie in vierten Akt: „Wo bin ich?“ eine Arie, welche schon manchem Sänger von Profession zu schaffen gemacht hat.

„Herr Curth sang den „Veit“. Seine Glanznummer war das Lied: „Vater, Mutter, Schwestern, Brüder“ und das wunderliebliche Duett mit „Hans“: „Im Wein ist Wahrheit“ und damit sind wir bei „Hans“ angelangt, dessen Spiel und Gesang uns abermals auf den Gedanken brachte, daß an Herrn Goldsticker ein tüchtiger Mime und Sänger für die komische Oper verloren gegangen ist u. s. w.“

Ueber Chor und Ensembles herrschte die gleiche Stimmung. Ein anderer Kritiker bemerkt darüber: „Die Sänger waren sämmtlich inspirirt. Man hört es ihnen an, mit welcher Wärme sie in die wunderliebliche Tondichtung eingriffen ..... Der Chor schließt in sich prachtvolle, wohlgeschulte Stimmen und ihre Wirkung konnte ihren Eindruck auf die Masse nicht verfehlen und entlockte den Musikkennern laute Bewunderung ..... Herrn Barus kommt wohl das Verdienst der prächtigen Einschulung aller Kräfte zu und noch besonders, daß er, um das Gelingen der Oper zu sichern, das große Orchester aus den besten hiesigen Musikern zusammengesetzt hat.“ — Ein dritter Kritiker schrieb in demselben Geiste. Er fügt noch hinzu: „An Bühnen Ausstattung ist diese Oper reicher, als die meisten anderen und alle gelangen zum großen Beifall des Auditoriums.“ Ein vierter schreibt: „Die allgemeine Stimme unserer Kunstkenner ist darüber einig, daß die künstlerischen Leistungen des „Männerchors“ in seiner sechsten Opernsaison alles auf diesem Gebiete bisher Dagewesene übertroffen hat.“

Von größerer Wichtigkeit, als die Kritiken der deutschen Zeitungen, die mit jeder Vorstellung sich immer lobender äußerten, ist das Urtheil der englischen Presse. Diese war von jeher den deutschen Bestrebungen nicht besonders hold. Ihr galten die italienischen Opern als das “non plus

ultra" und an guten italienischen Opernvorstellungen litt vor dem Brande von Pike's Opernhaus Cincinnati niemals Mangel. Diesmal aber brachen alle diese englischen Blätter, mit Ausnahme der deutschhasserischen „Gazette", welche beharrlich stumm blieb, doch in die unverhaltenste Anerkennung der Leistungen des deutschen Vereins aus. So schrieb nach der ersten Aufführung das „Commercial": „Die reizende Oper „Undine" wird heute Abend vom Männerchor-Verein wiederholt. Wir ermahnen nachdrücklichst unsere gesammten Leser, daß es eine Pflicht ist, die sie sich selbst schulden, diese prächtige Oper zu sehen, welche von unseren ausgezeichneten Liebhaber-Darstellern aufgeführt wird. Die Musik ist sehr schön und sie zu hören lohnt hinreichend für einen Besuch des National-Theaters."

Und am nächsten Tag brachte der "Enquirer" folgenden Artikel, der hier in der Ursprache voll wiedergegeben werden mag: — "Last night of the German Opera at the National Theatre: The artistic success of the Maennerchor Society in rendering "The Czar and Zimmermann" and "Undine" can not but prove a scource of lasting pleasure to the members; but the failure of the public to properly appreciate their efforts, can not but discourage them and dampen the art ardor which culminated in the production of these operas in a manner we feel perfectly safe in saying was far superior to any thing ever witnessd in this city before. We can confidently assure our readers, in the habit of patronizing the opera, English, German and Italian, that they never enjoyed a greater musical treat than that of "Undine" produced for the first time in this country, by our excellent German musical society. Its story, arrangement and music are admirable throughout, and the manner in which it is put on the stage, and its music, vocal and instrumental, rendered, is a lasting credit to the amateur ability of the Maennerchor Society.

"The role of "Undine" by the fair Miss — is charmingly given, and might very well win for her distinction in professional circles, while the other characters are not a whit behind in excellence and effect. The choruses we have already extolled, but not any more than they deserve, for it must be borne in mind, that this society stands pre-eminent for choral effects in this part of the country, and in the present instance fully sustains its well-earned laurels.

"We sincerely hope that the National will be crowded this evening, to witness the last appearance this season of the Maennerchor Society, which certainly deserves far more at the hands of our music-loving public than it has at this time."

Aehnlich lauteten, mit einer stummen Ausnahme, wie bereits bemerkt, alle Besprechungen der Oper seitens der englischen Presse, was als unparteiisches Urtheil besonders hervorgehoben zu werden verdient. — Bezüglich des mangelhaften Besuches der Oper muß die Erklärung beigefügt werden, daß das „National-Theater" aus der Mode gekommen und in einem entfernten, nicht gerade sich des besten Rufes erfreuenden Stadttheil gelegen war. Obwohl die Akkustik des Theaters und besonders die mächtige, für alle Zwecke vortrefflich ausgestattete Bühne weitaus besser waren, als die der übrigen Theater, so war es doch, wie gesagt, aus der Mode gekommen, und der abgelegene, verrufene Stadttheil trug dazu bei, den Besuch desselben dem gewählten Publikum zu entfremden. Viele mochten auch durch den Brand von Pike's Opernhaus abgeschreckt worden sein.

So kam es, daß der Verein, hauptsächlich durch die doppelten Unkosten, welche der Opernhausbrand verursachte, ein Defizit von einigen hundert Dollars zu verzeichnen hatte. Die Kunde davon war aber nicht sobald bekannt geworden, als auch schon ein Gesuch unter den ersten Bürgern der Stadt zirkulirt und mit über 150 Unterschriften versehen, dem Männerchor zuging, worin derselbe aufgefordert wurde, die Oper noch einmal zu wiederholen, was denn auch am 27. April geschah, wobei nun das Theater sich als viel zu klein erwies, um alle die herbeiströmenden Schaaren zu fassen und mehrere hundert Personen mußten, ohne Zutritt zu finden, wieder fortgehen. Der Verein feierte an diesem Abend einen glänzenden Triumpf, denn, außer daß er jetzt einen bedeutenden Ueberschuß erzielte, hob sich die Begeisterung des Publikums auf eine solche Höhe, wie ich sie nie zuvor oder nachher gesehen habe. Nachdem der Vorhang des Schlußaktes gefallen war, erhob sich das gesammte Auditorium von den Sitzen und brachte ein dreifach jubelndes Hoch auf den Verein, den Dirigenten, auf die Solisten und den Chor aus, sogar der Regisseur wurde gerufen. Das war ein Jubel, welcher „Old Drury" in seinen Festen erzittern ließ.

Der Erfolg einer so bedeutenden Ausstattungs-Oper wie „Undine" machte den Verein noch kühner und im nächsten Jahr wurde nicht nur „Undine" wiederholt, sondern Weber's letzte Oper, „Oberon", in Angriff genommen. Wir hätten uns vielleicht nicht an den „Oberon" gewagt, wenn nicht im Sommer 1866 der durch den Sturz des Kurfürsten von Hessen nach Amerika geworfene Kasseler Hoftheatermaler Kölzky nach Cincinnati gekommen wäre. Ich hatte schon lange entweder Weber's „Euryanthe" oder „Oberon" im Auge gehabt, aber bei jeder dieser Opern hatte Kapellmeister Barus seine besonderen Bedenken und die des „Oberon" betrafen die Bühnenausstattung. Durch den Erfolg der „Undine" waren diese Bedenken großentheils gehoben worden. Wir wurden gleich nach Kölzky's Ankunft mit diesem bekannt und auf meine Erkundigung, ob es möglich sei, den „Oberon" für uns in Szene zu setzen, erwiederte er, daß er die Ausstat-

tung dieser Oper für die Kasseler Hofbühne eingerichtet habe, auch sei ein geschickter Theatermaschinist mit ihm gekommen, der alles herzurichten verstünde. Wir fürchteten uns aber, nochmals nach dem abgelegenen „National Theater" zu gehen und so wurde denn mit den Direktoren der „Mozart Halle" ein Abkommen getroffen, wonach diese Versenkungen bauen wollten (es war keine einzige bis dahin unter der Bühne), wenn wir die Szenerien 2c. herrichten lassen würden. Kölpky und sein Gehülfe arbeiteten nun volle sechs Monate an der Ausstattung der beiden Opern, welche dann auch im April 1867 mit großem Beifall aufgeführt wurden, „Undine" drei und „Oberon" fünf Mal. Die Ausstattung beider Opern war wohl die reichste, die je in Amerika gesehen wurde (waren unsere Auslagen für die acht Vorstellungen doch 9200 Dollars, wobei keiner der Solisten irgend welche Vergütung erhielt) und die Presse war noch mehr des Lobes voll, als im Jahre vorher.

Lortzing hatte, wie man zu sagen pflegt, bei uns einen Stein im Brett gefunden, und für Frühjahr 1868 wurde wieder eine seiner Opern in Angriff genommen, „Der Wildschütz." Ich erhob zwar Einwendung gegen diese Oper, weil sie eine durch und durch Spieloper ist und unsere Liebhaber damit nicht so leicht fertig werden dürften, wie mit den beiden vorhergehenden, allein der Vorstand des Vereins entschied gegen meine Ansicht. Da außerdem auch noch Herold's „Zampa" einstudirt wurde, gab ich mich zufrieden mit der Wahl, besonders deshalb, weil ich wußte, daß „Zampa" das aufwiegen würde, was die Lortzing'sche Oper bei uns zu kurz kommen möchte. Die Musik war ja ganz vorzüglich, nur hatte ich meine Bedenken wegen des Spieles. Die Rollenbesetzung des „Wildschütz" war folgende:

Der Graf, Theodor van Heß.
Die Gräfin, Fräul. Luzie Loheide.
Der Baron, Adolph Pitton.
Die Baronin, Fräul. Karoline Goldsticker.
Pankrazius, Kammerdiener der Gräfin, Dr. Adolph Matzdorf.
Nanette, Zofe der Baronin, Fräul. Rebekka Trost.
Bakulus, ein Schulmeister, Hermann Goldsticker.
Gretchen, seine Braut, Fräul. Katharina Felix.

Was ich vorhergesehen hatte, traf ein. „Zampa", welcher an den drei ersten Abenden gegeben wurde, hatte einen glänzenden Erfolg. Nicht so der „Wildschütz", der die drei letzten Abende der Woche schloß. Gesungen wurde durchwegs sehr gut und Chor und Orchester leisteten Vorzügliches. Aber das Spiel war, gelinde gesagt, mangelhaft. Goldsticker, als Bakulus, Frl. Loheide, als Gräfin und Frl. Felix, als Gretchen, spielten brillant, aber den übrigen Spielern merkte man es an, daß sie auf ungewohntem Terrain sich befanden. Der Humor der Oper kam nur an den Stellen zum Durchschlag, wo Herr Goldsticker und die Damen Loheide und Felix in den

Vordergrund traten. An Herrn van Heß konnte man nichts „Gräfliches“ und an Herrn Pitton keinen Baron sehen. Frl. Goldsticker sang zwar recht brav, aber die übermüthige Baronesse, welche zur Ueberraschung ihres Bruders, des Grafen, als Student verkleidet kam und dann in Gretchens Kleidern sich als des Schulmeisters Braut aufs Schloß begibt, um für ihren angeblichen Bräutigam, der angeklagt war, im Park des Grafen einen Rehbock geschossen zu haben, die Milde des Grafen zu erflehen, diese durchaus feine Soubrettenpartie, kam bei allem guten Singen nicht zur Geltung, und sie ist, neben dem Bakulus, doch die Trägerin der Oper. Man konnte es der Dame, die damals erst sechzehn Jahre alt war und im Jahr vorher die Fatime im „Oberon“ recht nett gegeben hatte, nicht verargen, hatte man doch mit dieser Soubrettenpartie ersten Ranges ihr mehr zugetraut, als sie damals leisten konnte. — Die junge Dame ging noch im selben Jahr nach Deutschland und bereitete sich im Konservatorium in Stuttgart für die Bühne vor und ist gegenwärtig erste Opernsoubrette in Köln.

Auf die Ausstattung der Oper war große Sorgfalt verwendet worden, das Billardzimmer des Grafen war luxuriös hergerichtet, ebenfalls die Gartenszene im letzten Akt. Der Chor sang und spielte wahrhaft ausgelassen. Auch das große Orchester war vortrefflich und soweit es die Musik betraf, ging alles aufs Beste, und doch — nun es ist ja genug gesagt worden. Wir dachten auch nicht sobald wieder an eine Spieloper und obgleich Lortzing's „Waffenschmied“ bereits früher in Berathung gezogen worden war, so hatte uns der „Wildschütz“ doch großes Bedenken gegen Spielopern eingeflößt.

Der Verein führte denn auch 1869 Auber's große Oper, „Gustav III. oder der Maskenball“ und 1870 „Das unterbrochene Opferfest“ von Winter auf, und 1875 wurde „Undine“ als letzte Oper dreimal in „Robinson's Opernhause“ aufgeführt, und damit hatte die Dilettantenoper in Cincinnati ein Ende. Ein Versuch, mit Richard Wagner's „Lohengrin“ neu zu beginnen, wurde durch die deutsche Presse der Stadt hintertrieben, welche, statt zu unterstützen, kaltes Wasser auf das Unternehmen goß, (sie hat schon in ihrer Thorheit manches Gute verdorben), und ob die Aufgabe nicht schwerer zu lösen gewesen wäre, als wir andere schon gelöst hatten, so kam doch eine Verzagtheit über die Mitglieder des Vereins, welcher die bereits über halb einstudirte Oper dann fallen ließ, obwohl mehrere große Szenen daraus mit vielem Beifall in Konzerten aufgeführt worden waren. Die Schreiber der hiesigen deutschen Zeitungen beteten damals andere Götter an und vertrieben den Meister Barus, der hier die Musik geschaffen hat, aus Cincinnati fort. Und was haben diese neuen Idole denn geleistet? — —

Mit dem Einstellen der Oper begann auch auf's Neue der allmählige Verfall des deutschen Gesangswesens in Cincinnati, das trotz allen Projekten und Versuchen, sich bis jetzt noch nicht wieder gehoben hat. — Und das Publikum steht müssig und überläßt es den zweijährig wiederkehrenden

„Maifesten", sich theilweise musikalisch zu erfreuen, hauptsächlich aber zu — — langeweilen. Das Publikum, noch nicht genügend gebildet, klatscht zwar bei den Werken von Bach, Berlioz, Tinel ꝛc. ꝛc. Beifall, weil man ihm vorher bedeutet hat, das sei "fashionable" — aber im Stillen gähnt es; während Lortzing's und Weber's Musik, die es begreifen konnte, ihm das Herz hoben und es zum Jubel hinrissen. Und wo sind unsere großen deutschen Gesangvereine, unsere gemischten Chöre geblieben? Haben die Deutschen nicht für ein Linsengericht ihr musikalisches Erstgeburtsrecht an die total unmusikalische englische Sprache verschachert? Und begnügen sie sich jetzt nicht mit den Brodkrumen deutscher Lieder und Liedchen, während sie früher die reichsten Gastmähler musikalischer Genüsse hier für Alle auftischten? — Wird es in der Folge wieder besser werden? — — —

Das Komiſche in der Muſik.

(Mit Benutzung einer Abhandlung von F. W. Ebeling; umgearbeitet und erweitert.)

Vortrag gehalten im "Deutſchen Litterariſchen Klub von Cincinnati" am 4. Januar 1893.

Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern? —
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht.
Selbst das Gefühl ist nur ein sanft durchschimmernder Flußgrund,
D'rauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt.

Emanuel Geibel.

Obgleich Musik die Schwesterkunst der Poesie ist und verwandte Wirkungen bei den Hörern erzeugt, wie diese, so ist sie doch beschränkter in ihrer Macht und muß häufig zur Erreichung ihres Zieles, Ausdrücke des Tragischen oder Possenhaften dem Verständniß beizubringen, die ältere und ausdrucksfähigere Schwester zur Hülfe rufen. Es ist eine unumstößliche Wahrheit, daß die Musik nur im Stande ist, Gefühle darzustellen, um die mannigfaltige Weise der Gemüthsaffektionen zu ergreifen, und auch darin nicht ohne Schranken, denn z. B. das Ruhige, Kalte, Starre vermag sie nicht auszudrücken. Die Musik ist unempfänglich für Aeußerlichkeiten und objektive Verschiedenheit des Darzustellenden, sie ragt nicht zum Gedanken, nicht zum Begriff hinan.

Daraus ergibt sich von selbst, daß ihr unmittelbare Zeichnung des Komischen versagt ist. Sie wird komisch, indem der Hörer den Gedanken, den Begriff des Komischen hineinträgt; sie wird komisch, indem sie sich mit dem Wort, und der menschlichen Darstellung verbindet. Trennt man die Musik vom Wort und der sichtbaren Situation, so kann wohl eine heitere Musik, wie in den Scherzo's von Beethoven und Haydn, eine karakteristische Musik, übrig bleiben, welche aber ihren Erklärer verlangt. Mithin bietet die Musik nur Hülfsmittel zum Komischen. Wo von komischer Musik gesprochen wird, kann nur an ihre möglichst eng anschließende Begleitung des gesprochenen oder gesungenen Wortes und der mimischen Darstellung gedacht werden. Allerdings können wir die Darstellung von Tönen durch Hülfe einer dazwischentretenden Reflexion zu einem Analogen des anderweitig dargestellten Komischen machen, sie als Mittel zu einem fremdartigen Zweck verwenden. Dann ertheilen wir den Tönen, Intervallen, Figuren eine Bedeutung, die sie an und für sich nicht besitzen, reichen aber damit so weit aus, als eben die Musik in dieser Weise karakteristisch zu zeichnen vermag.

Kein Ton und keine Tonfigur, kein Takt und kein Rhythmus ist an und für sich komisch, und nirgends gibt es eine rein komische Melodie, ohne textliche Hülfe. Der Abfall des Tones aus der Höhe in die Tiefe, Wiederholung von Tonfiguren in anderen Stimmen, plötzliches Abbrechen zur Pause und alles Andere wird zum Ernsten und Erhabenen mit demselben Erfolg

verwendet. Und deshalb bedarf sogenannte komische Instrumentalmusik, welche aus sich selbst nie zur Gültigkeit gelangen kann, immer des andeutenden Kommentars, den der Verstand diktirt. Der musikalische Hörer schaut in analogen Zeichen ein gegenständliches Bild, was er eigentlich nicht sieht, und nimmt den Gedanken zu Hülfe, der das Allegorische erklärt.

Arrian und Curtius erzählen uns, daß die Musik der Indier einen lächerlichen Eindruck gemacht habe. Aber das Lächerliche ist noch nicht das Komische, und beide Autoren reden nur von Pauken und Cymbeln, deren Zusammenwirken am allerwenigsten komisch, sondern immer widerlich ist. In ähnlicher Weise schildert Jean de Lery die Musik der wilden Tupi-Indianer in Brasilien, welche in monotonem Gesang, dumpfem Getrommel, Rasseln mit Steinchen gefüllter Kürbisschalen und Geklapper von Knochen und an Schnüren gereihter Zähne bestand, was auch auf ihn einen lächerlich-komischen Eindruck geäußert habe.

Von der Musik der alten Griechen wissen wir fast gar nichts, außer daß sie den Karakter der vollständigsten Monotonie an sich trug und im Gesang auf die bloße Melodie beschränkt war. Die behauptete Vielstimmigkeit bestand sicherlich nur in Oktavengängen, und was die Instrumentalmusik anbetrifft, so brauchen wir bloß an die von ihnen benutzten Instrumente zu denken, Cymbeln, Zithern, Krotalen, Trompeten, Flöten, Panflöten, Leyern und trommelartige Taktinstrumente, und wir können uns leicht vorstellen, daß ihre Musik nur in einem gewaltigen Lärm bestanden haben kann. Solche Musik konnte wohl zu bacchantischem Taumel hinreißen und die Krieger zur Wuth entflammen, wie Plutarch, Xenophon, Herodot u. A. versichern, aber nie hat sie komische Lust entfacht, sondern vielmehr Zustände hervorgerufen, wo das Komische nicht mehr bestehen kann. Auf ihren Leyern mochten sie wohl weichere Akkorde anstimmen können, allein aus den tertlichen Inhalten ihrer Oden und Lieder geht hervor, daß ihnen auch die tieferen Empfindungen abgingen, die wir bei einem Adagio von Haydn oder einem Andante von Beethoven in uns nachklingen fühlen, wobei wir oft bis zu Thränen gerührt werden. Nach Allem, was wir von den Griechen und ihrer Musik wissen und glauben können, dürften uns die Tuthörner bei den Präsidentenwahlen oder der Gesang eines Nachtwächters in einem deutschen Dorfe ebenso ergötzlich sein.

Alle Reiseberichte aus China und Japan, sowie die Schilderungen des Chinesenviertels in San Francisco, Cal. sprechen von dem unangenehmen Eindruck, den das Durcheinanderrauschen der Saiteninstrumente, das Pfeifen, Trommeln, Becken-, Gong- und Schellengeläute der dortigen Einwohner hervorbringt. Es mag für sie schön klingen, wie auch das monotone Trommeln der Javanesen und das Knochengerassel der wilden Indianer Amerika's bei diesen angenehme Wirkung hervorrufen soll, allein den Ohren der Weißen, selbst der ungebildeten derselben, die es hörten,

klang es widerlich, ja gräßlich. Diese Beispiele führe ich nur deshalb an, weil hie und da gemeint worden, daß der musikalische Unfug und Barbarismus an sich komisch seien, was eben nicht der Fall ist, weil sie durch getheilte oder gar nicht eintretende Wirkung nicht bewiesen werden.

Der wüste Lärm des Charivari oder der sogenannten Katzenmusik ist nur durch seinen jahrhundertealten Zweck komisch, an sich selbst aber widrig, welchen Eindruck sie wohl stets dem gemacht hat und macht, dem sie galt und gilt. Einige von Ihnen werden sich noch des vor etwa einem Jahre (1891) in dieser Stadt (Cincinnati) verstorbenen Klarinettisten Wilhelm Zeuch erinnern, welcher auf seinem Instrument die Töne der auf- und absteigenden Skala ineinanderschleifen konnte und in dieser Weise das bekannte Lied: „Die letzte Rose des Sommers" parodirte. An und für sich widrig, wirkte sein Vortrag nur dadurch komisch, daß die durchklingende, allen kenntliche Melodie zu einem Vergleich anregte, wobei sich eine drastische Verhöhnung des wehmüthig ernsten Originals ergab, die eine groteske Wirkung hervorrief. Mit irgend einer unbekannten Melodie würde er die entgegengesetzte Wirkung hervorgebracht haben. Das Komische ist nie im Chaotischen; das Chaos muß den ersten Schritt zur Entwirrung gethan haben, bevor es komische Momente aufweisen kann.

Wie das in der Musik scheinbar an sich Erhabene, Ernste, ja Traurige, das langsame Tempo, der gedehnte Rhythmus dem Komischen dienen kann, dazu folgender Beleg. In Dittersdorff's Oper „Hieronymus Knicker" kommen die beiden Alten in den Keller und beginnen gemüthlich den Gesang:

„Wir wollen uns plazieren
Und hier den Wein probieren."

Dann wechselt die hellere Tonart A-dur und 6-8 Takt mit dem gedämpfteren ruhigen F-dur und 4-4 Takt. Da erblickt der Alte den Armenier und erstarrt, er verliert das Gleichgewicht und kommt aus F-dur vor lauter Angst in den Quartsextenakkord von C:

„Wer ist der sonderbare Mann?"

Die zweite Frage moduliert in G-moll. Das Wort und die Mimik zur Stütze wählend, wird so die Musik auch dem musikalischen Hörer komisch werden können.

Einen schlagenden Beleg, wie das scheinbar an sich komische Material der Musik ebenso zu komischen wie tragischen Zwecken verwendet werden kann, bietet auch unter anderm das Ensemble im 3. Akt der Oper „Czar und Zimmermann" von Albert Lortzing. Nachdem der Bürgermeister van Bett dem Chor erklärt hat, warum er zusammen berufen worden, dieser die Noten zur Kantate: „Heil sei dem Tag" u. s. w. empfangen, die er eifrig zu probiren begehrt, beginnt der Bürgermeister sein Solo, Allegro vivace, in einem ohne Unterstützung der Instrumente

elfmal hintereinander wiederkehrenden, an die oberste Grenze der Baßstimme verlegten, der Brust schon gar nicht mehr angehörenden Ton, der obendrein durch die vielfache Wiederkehr vom komischsten Eindruck ist, und sieben Takte später wiederholt sich dieselbe Passage in noch gesteigertem Effekt. Aus Des-dur geht der Solosänger nach A-dur über, und endlich wiederholt der Chor in derselben Tonart das Vorgesungene. Da nun der Chor mit der Nachahmung der „Instrumenten-Reflektion" eine Dummheit begeht, singt van Bett die gleiche Stelle noch einmal, geräth dabei aber in eine andere Tonart, greift damit noch höher in die Kopfstimme, und der Sopran sowohl als der Baß setzen dann zur Vervollständigung komischer Uebertreibung falsch ein, ersterer in der fürchterlichen Dissonanz eines zu hohen halben Tones, letzterer, die Dissonanz noch verstärkend, mit einem halben Ton zu tief. Es bedarf keines weiteren Verfolgs. Wo immer diese Oper gegeben ward, wird man das gesammte Publikum bei diesem Ensemble und namentlich den hier angeführten Stellen in einer Stimmung gefunden haben, welche nur die kräftigste Komik herbeizuführen vermag.

Nun wechsle man aber die Darsteller und Situation; man vergegenwärtige sich eine Szene, wo ein von blutdürstigen Fanatikern verfolgter Haufe einer Religionssekte sich, voran ihr Priester, in eine geweihte Halle, einen Tempel, eine Höhle oder irgendwohin flüchtet, und der Priester beginnt dort, in jenem Stadium der Angst, der Erschöpfung und Verzweiflung, die im ersten Anlauf nur einen Ton der Aeußerung findet, genau mit der Monotonie van Bett's: „Herr Gott vom Himmel, Allerbarmer! sieh' wir flehn zu dir! Rette uns! rette uns!" und so angemessen weiter; die Gemeinde bricht bei derselben äußeren Bedrohtheit in dem gleichen Seelenzustande unisono in denselben Schrei aus, in der Wiederholung auch neuankommende Flüchtlinge, ganz psychologisch richtig ebenso dissonirend höher und tiefer: und Jedermann muß eingestehen, daß bei dieser Verwendung desselben musikalischen Materials der Hörer in hochtragische Erschütterung versetzt wird, wobei ich nicht in Abrede stellen will, daß das Tempo um ein Geringes langsamer genommen und die Nachahmung in Moll die Wirkung noch verstärken würde. Doch nicht bloß die herausgehobenen Passagen, das ganze obige Ensemble kann in jeder Note unverändert dem rein Tragischen dienen, wogegen Dichter-Komponisten keinen Zweifel erheben werden.

Uebrigens erinnere ich mich aus meinen Jugendjahren, daß bei Kommersen Choralmelodien burschikos-komische Texte unterlegt und mit diesen gesungen wurden, und gerade durch jene die durchschlagende Possenhaftigkeit gewannen, wodurch sich die Burschenlieder auszeichnen, was ich als weitere Beweisführung zu der vorhin ausgesprochenen Behauptung hervorhebe, nicht daß die Frommen und Aengstlichen über die Thorheit der Jugend wehklagen und einen Rückschluß auf das tiefe Mannesalter machen.

Noch ein Beispiel: Der in Cincinnati vor einigen Jahren verstorbene Cellist und ehemalige Kapellmeister in Bremen, Wilhelm Geisselbrecht, pflegte eine schnurrige Anekdote von Beethoven zu erzählen: Beethoven kam einst auf einer Reise nach einem Dorf, wo er, da etwas am Wagen gebrochen war, einen Tag und eine Nacht liegen bleiben mußte. Die Kunde, daß der große Tondichter im Wirthshause sei, trieb den Dorfkantor dorthin, der ihn mit Erzählungen von seinen eigenen Kompositionen und den Leistungen des von ihm dirigirten Gesangvereins langweilte, und ihn schließlich ersuchte, er möchte auch einen Chor für diesen schreiben. Beethoven, ärgerlich über den Plagegeist, schrieb Abends, von Langeweile geplagt, zwei Männerquartette, welche später die Motive zum ersten und dritten Satz (dem Scherzo) der C-moll Symphonie geworden seien. Dem einen Lied gab er den Text: "Lex mihi Mars", nicht gerade diese Worte, sondern noch kräftigere und dem andern: „So lecke mich noch einmal ꝛc." Wer die Motive der beiden Symphoniesätze kennt, wird begreifen, wie stark hier das derb Groteske der Worte eine Komik der Musik bei dem Hörer bewirken müßte.

Ich wiederhole also: Die Musik ist nicht befähigt, unbedingt und ohne Voraussetzung komische Gebilde durch eigene Kräfte zu entwerfen und auszuführen, besitzt aber ebensowohl Mittel, einer komischen Darstellung in Wort und Gestalt zur Hülfe zu kommen, welche von den Eindrücken der Gegenstände entlehnt, auf den Gegenstand selbst angewendet werden, als auch Zeichen und Tonbilder, die auf gleichartigem Wege das annähernd erreichen, was anderweitig an sich schon das Komische ist. Innerhalb dieser Grenzen hat die Musik sehr thätige Mittel, namentlich für alles Lächerlich-Komische. Es sind großentheils diejenigen, welche desperate und an sich unvereinbarliche Momente vereinen. Man denke nur an den Schluß der Arie van Betts: "O sancta Justitia!" in der bereits genannten Oper „Czar und Zimmermann", wo der Bürgermeister selbstgefällig in einer Kadenz allmählich nach der tiefsten Lage seiner Stimme niedersteigt und zuletzt beim großen F nur noch den Mund aufmacht, worauf das Fagot (solo) mit dem contra-B, dem tiefsten ihm zu Gebot stehenden Ton, dem Sänger zu Hülfe kommt. Ich habe die Oper oft gehört, aber nie ohne daß das Publikum bei dieser Stelle in die heiterste Laune versetzt wurde.

Daher behauptete Lolly, es sei die Instrumentalmusik der Komik vorzüglich fähig, und er arbeitete auf diesem Felde mit besonderem Eifer. Dabei verfiel er in den Irrthum, die Mittel des komischen Ausdrucks für das Komische selbst zu halten. Wir können diese Mittel auf ein Fünffaches zurückführen:

1. Die Tonfolge kann Extreme verbinden, welche unerreichbar scheinen möchten; so im plötzlichen Herabfallen und Aufsteigen in Sprüngen. Ich erinnere an das Menuett in Onslow's zweiter Symphonie, wo

verschiedene Instrumente wechselnd in einer fortgeführten Tonfolge eintreten und einzelne hohe Töne in Oktavensprüngen wiederholt werden und dann zurückfallen. Oder im unerwarteten Eintreten von fernliegenden Gedanken, wie im Quintett, Akt II, des „Wildschütz" von Lortzing, wo die beiden Billardspieler (Graf und Baron) im bewegten Allegro Tempo in Es-dur singen und der schlaftrunkene Bakulus plötzlich mit gezogenen Noten in halben Takten die Choralmelodie: „Wach auf, mein Herz, und singe!" in Des dazwischenbrüllt. So ferner im Ausdruck des Ueberraschens, wie im Finale des letzten Aktes des „Wildschütz", wo der Schulmeister hört, daß sein Fünftausend Thaler-Handel zu Wasser geworden sei, und sich dann aus B-dur durch die weinerlichen Akkorde von H, Fis und Cis nach E-dur über das zugleich verlorene Lehramt durchflennt. Dies wird im Kunstwerk zum Komischen, insofern diese unerwarteten Formeln mitten aus dem Flusse der Melodie herausspringen und diesen plötzlich hemmen oder ableiten. Auch das Zusammenfügen verschiedener Melodien von nicht analogem Karakter und Rhytmus gehört hierher, wie in Hamm's Potpourri: „Paganini in China", wo an einer Stelle der Kontrabaß in tiefer Lage mit der bekannten Melodie, „Ei, du lieber Augustin", anhebt, die er ungestört fortsetzt, obwohl im 8. Takt die Klarinetten mit dem Lied, „Littel, littel, littel Laudon, Laudon ist todt" und wieder 8 Takte später die Streichinstrumente und Trompeten mit der Melodie des Liedes: „Wir wollen in die Stadt marschiren", einfallen. Diese Stelle wirkt im Anfang in der That höchst komisch, allein schon nach kurzer Zeit tritt ein Gefühl des Widerwillens ein, veranlaßt durch das krasse Ineinanderwogen der drei Melodien, was der Komponist auch wohl einsah, denn er schließt ab, ehe noch die letzte Melodie zu Ende kommt. Mozart, im Finale des ersten Aktes der Oper „Don Juan" hat dieses Kunststück auch in ernster Weise gelöst, indem er zu der Menuett-Melodie des Orchesters den Don Juan und die Zerline im Allegro 2–4 Takt und zu gleicher Zeit den Masetto und den Leporello im 3–8 Takt — drei Takt auf einen Takt des Menuetts — zusammensingen läßt, was keineswegs komisch wirkt.

2. Nachahmung einzelner Figuren durch mehrere Stimmen oder Instrumente. So in Haydn's Quartetten, wo man Gespräche und Zänkereien zu vernehmen meint; in Ries' Quartett Opus 126, No. 1, im Rondo. Die Personifizirung, welche wir unterlegen, ergötzt komisch durch das freie Spiel in Verbindung nicht erwarteter Dinge. In Cimarosa's „Heimliche Ehe" ist es höchst komisch und überaus lächerlich, wenn im Duett zwischen dem Grafen und Paolino der erstere die Figuren im Gesang des Letzteren auf dem Worte **crede** nachahmt und dann der Nachsatz in langgehaltenen Tönen folgt: **di morir.**

3. Nicht wenig trägt die Versetzung des Accents vom guten auf den schlechten Taktheil und augenblickliche Hemmung des Rhytmus zur Komik

bei, wie auch plötzlicher Eintritt einer den Zusammenhang unterbrechenden Pause. Lolli gab eines Tages ein Konzert, in welchem Kinder zugegen waren, die bei gewissen Accenten hell auflachten. Dies führte ihn auf die Benutzung dieses Mittels zu komischen Zwecken.

4. Die Musik übernimmt eine mimische, nachäffende Rolle und verbindet Fremdartiges fast gewaltsam. Die Verwechslung der Kunstsphären bietet schon lächerliche Stoffe dar; komisch aber auf alle Fälle wird solche musikalische Begleitung, indem der Hörende rein erhaltene Musik erwartet, doch bemerken muß, wie die Natürlichkeit unwillkürlich durchbricht und mächtiger als der Wille gestaltet. So das Lied der Matrone von Mozart, welche durch die Nase singt: „Zu meiner Zeit" u. s. w.; so das Zankduett in Auber's Oper „Maurer und Schlosser" und die Nachahmungen desselben. In dem Terzett der schon genannten Cimarosa'schen Oper mahnt die Tante zur Ruhe; als aber der Zank nicht aufhört, geräth auch sie in Heftigkeit, der Athem geht ihr aus und nach jedem kurzen Satz von einem Takt tritt eine Pause ein. Vorzüglich geglückt ist auch Hasselbach's Männerquartett, „Der Zopf der hängt ihm hinten", und Kunze's, „Herr Adam und Frau Eva", wenn der die Eva parodirende erste Tenor in absteigenden Skalenfiguren und möglichst schnellem Staktato sechsmal hintereinander singt: „Das will ich nicht leiden, sonst laß ich mich scheiden ꝛc." wozu der zweite Baß (Adam) in gezogenen Noten brummt. Wir werden in die komische Laune versetzt, wenn wir in Haydn's „Jahreszeiten" das Spinnrad schnurren, den Hahn krähen hören. Beethoven läßt in seiner Musik zu Goethe's „Faust" hören, wie die Höflinge den Floh knicken. Der Franzose Philidor schrieb im „Hufschmied" eine Arie, in welcher ein Kutscher mit großer Wichtigkeit seinen „hohen" Beruf schildert, wie er den Pferden schnalzt, wie die Räder rasseln, wie er auf andere Kutscher ruft und wie die Platz machenden Fußgänger ängstlich schreien: Alles mit komischem Effekt, wobei die Instrumente den Sänger parodiren. Wer erinnert sich nicht einer Menge hierher gehöriger Beispiele? Dabei muß ich bemerken, daß das Peitschenknallen im „Postillon von Longjumeau" als komischer Effekt so wenig mit der komischen Musik zu thun hat, als der Schuß in Mehuls „Jagdouverture".

5. Sind Worte die Grundlage, so kann die Musik den Vortrag derselben so gestalten, daß der ursprünglich komische Sinn noch verstärkt wird. Dadurch wird die Wortsprache zum Träger des Komischen. Der tiefe Ton spricht den Unwillen und das herrische Machtgebot, der hohe, Spott und lächerliche Zärtlichkeit aus, und alle anderen karakteristischen Tonzeichen der Rede werden zu musikalischen, wobei der lallende, stotternde, polternde, eilende Vortrag mitwirkt. Weisse's Lied: „Ich war bei Chloen ganz allein", darf zu den komischen Gedichten gerechnet werden, denn in Chloe's Sprödigkeit und in dem Streich, welchen ihr die Liebe spielt, sind alle hierzu

wirkenden Elemente enthalten. Meisterhaft behandelt Beethoven dies Lied; er gab dem Ganzen ausdrucksvolle Melodie und ließ an der Stelle: „sie schrie, doch lange hinterdrein", das Wort „doch" dreimal, das Wort „lange" neunmal wiederholen.

Nirgends gewinnt das neckende Spiel der Natur weiteren Raum, als in der Zauberoper, wo das Gefühl weniger, als die Phantasie in Thätigkeit gesetzt wird und das Wunderbare eine reiche Summe von Kombinationen darbietet. Die Posse nimmt Musik mit entscheidend komischem Erfolg dann auf, wenn die lächerlichen Handlungen unter Takt und Harmonie erscheinen und dadurch das Närrische und Absurde gefällige Form gewinnt, Sinnliches von Geistigem berührt wird. Als glückliche Meister des Gesammtkomischen werden obenan stets Dittersdorff und Lortzing genannt werden, obgleich die Opern des ersteren fast ganz von den Repertoiren verschwunden sind.

Wirksam eintreten kann die Musik auch in der satyrischen Komik. Dann ergibt sich aber nur ein musikalischer Witz oder die musikalische Parodie. So hat Birey das satyrische Lied Goethe's: „Es wollt' einmal im Königreich der Frühling nicht erscheinen", für eine Singstimme und einem Chor Froschstimmen, welche das Qua! Qua! am Schluß der Strophen und in der Begleitung schreien, komponirt. Das Ganze ist zur Posse geworden, in welcher das feinsinnige der Satyre gänzlich verschwunden, der flüchtige Scherz in burlesker, derber Tonmasse erstarrt ist.

Weit feiner als der Birey'sche Scherz wirkte eine satyrisch-komische Operette: „Die Vehme im Froschreich", welche im Jahre 1869 in unserer Stadt (Cincinnati) gedichtet, komponirt und aufgeführt wurde. Den Text schrieb ein Mitglied unseres Klubs und die Musik Theodor Wilmes. Die Operette, ein Fastnachtsschwank, hatte eine Ouverture, das Leben im Sumpf darstellend, mit dem obligaten Qua! Qua! der Frösche, von den Fagots und Klarinetten in tiefer Lage ausgeführt; fünf Ensembles mit Chor, drei Chöre und einer Arie mit Chor; nebst einer Einlage des bekannten „Tuhackliedes." Von überraschend komischem Effekt ist der zweite Chor, „Hehr und weise ist das Gericht", der im Andante cantabile, 3-4 Takt, feierlich würdevoll beginnt, bis, nach dem wiederkehrenden ersten Motiv im 17. Takt, die Baßstimmen, unterstützt von Klarinetten und Fagott, zu den getragenen Tönen der beiden Tenöre, den eigenen feierlichen Ernst fallen lassend, in 2-4 Takt, Allegretto, übergehen, erst ziemlich dumpf, dann aber nach und nach immer stärker werdend, in den Satz ausbrechen: „Wir Frösche und wir Unkenpack, wir sagen zu der Weisheit quack, quack, quack, quack, quack!" ꝛc. Es erweckte das Gefühl, als ob die Frösche ihre Natur nicht länger unterdrücken konnten; und gegen Schluß des Chores deckt das Gequacke der Bässe die Tenorstimmen völlig zu. Die Wirkung war eine überraschend komische. Hier waltet auch in der musikalischen Darstellung, in der Musik selber die feine Satyre.

Zur Erklärung: die Operette war eine Burleske auf den kurz zuvor in einem Cincinnatier Gesangverein durchkämpften Streit, ob, wie das bis dahin geschehen war, auch fürder Opern und große klassische Musik aufgeführt werden oder ob der Verein wieder zum Singen einfacher Männerchöre zurückkehren sollte. Da die letztere Ansicht nach jahrelangem Kampf siegreich blieb, traten die Befürworter der höheren Richtung aus und gründeten einen neuen Verein. Eine Art Hochverrathsprozeß gegen vier Herren, welche sich dem neuen Verein angeschlossen hatten, ohne aus dem alten Verein zu scheiden und ihre Stellen im Vorstand desselben niederzulegen, gab den Vorwurf zu dem in Thiermasken dargestellten Schwank. Die feine musikalische Satyre aber in dem oben erwähnten Chor lag in der Parodirung des allmählig zum Durchbruch und Sieg gelangenden Froschgequackes über die würdige, ernste Musik. Es bedurfte keiner Erklärung. Obwohl als Einleitung zu einem Maskenball aufgeführt, erfolgte doch, bei allem Gewoge und Gebrause der tanzlustigen Menge, nach diesem Chor ein jubelnder Beifall und stürmisch ward ein da capo gefordert und demselben auch entsprochen.

Hat die Satyre ernste Grundlage, dann liegt sie außer dem Felde musikalischer Darstellung. Der Spottchor im „Freischütz" von Weber schwankt zwischen Ernst und Scherz. Von Zwerchfell erschütternder Komik ist dahingegen die Serenade Beckmesser's in Richard Wagner's Oper „Die Meistersinger von Nürnberg", wo alles in der Musik und grotesken Vortragsweise auf eine Verspottung des veralteten Zopfes hinausläuft, sogar abgesehen von den „Merkerschlägen" des Hans Sachs auf seinem Leisten. Auch in dem bereits erwähnten Terzett zwischen den beiden Schwestern und der Tante in Cimarosa's "Matrimonio segretti", ist der Spott scharf gezeichnet, wo gleich am Anfang Karoline mit den Worten: „Ich werf mich zu Füßen der gnäd'gen Komptesse", durch einen einzelnen hohen Ton das Höhnende trefflich ausdrückt.

Parodie und Travestie sind von der Musik oft geübt, aber selten mit Glück. Zu den Parodien gehört die „Bauernmesse" von Aumann, in welcher Bauern die einzelnen Buchstaben des "Kyrie" buchstabiren, dabei sich versprechen und immer von Neuem anheben, so daß ein burleskes Tongemengsel entsteht. Da das Ganze im strengsten Kirchenstyl gehalten ist, so ist es zugleich Travestie. Mozart's Ouverture zur „Zauberflöte" wurde von Karl Zöllner mit burleskem Text für vierstimmigem Männergesang eingerichtet, wobei die einzelnen Stimmen über die Vorzüge von vier, bezw. fünf Komponisten (vom ersten Tenor abwärts: Nägeli und Rossini, Wenzel Müller, Karl Maria von Weber und Mozart) sich streiten, ohne zu einem Entscheid zu kommen.

Parodistisch hat man auch herkömmliche Tonweisen und Schnörkeleien (wie in der bereits genannten Serenade Beckmesser's in Wagner's „Meistersinger") und modische Manieren behandelt. Marcello karikirte die

modischen Formen seiner Zeit, Triller, Kadenzen, Koloraturen ꝛc. in einer Komposition so bezeichnend, daß jeder der damaligen Tonsetzer augenblicklich in seiner Weise erkannt wurde. Dasselbe that Clementi in seinen "Caratteri musicali" für Pianoforte, um die herrschenden Manieren der damaligen Meister kenntlich zu machen. J. A. Hiller persiflirte in der Operette, „Die Liebe auf dem Lande", mit der Arie: „Der Gott, der Herzen bindet", die altmodische Weise der Opern-Arien in langen Passagen und auf- und absteigenden Septimen.

Nachahmung veralteter Tonstücke im Bau rhythmischer Perioden und mit Schlußtrillern ist unstreitig eine sehr reine Komik. Aber die vermeintliche Komik, welche im sog. Quodlibet oder in Zusammenstellung bekannter karakteristisch schöner Melodien für einen lächerlichen Text liegen soll, befindet sich, wie das rein instrumentale sogenannte Potpourri, diese Jammergeburt musikalischer Pöbelhaftigkeit, gewöhnlich jenseits aller ästhetischen Grenzen. Wo das Schönste und Erhabenste so behandelt wird, daß es sich mit der Gemeinheit paaren muß, beginnt für ein gebildetes Gefühl das Erbrechen, und nur der Janhagel bejauchzt und beklatscht den Mord aller Kunst.

Es gibt noch eine andere Art von Parodie, und zwar eine, welche das Grotesk Komische vorzugsweise vertritt, nämlich die Umwandlung thierischer oder anderer Naturlaute in die Kunststimme. So haben wir von Marcello einen Doppelchor, in welchem eine Viehheerde schreit. Gebhardt komponirte ein Duett in Rossinischen Formeln für zwei Katzen; von einem andern beißen wir sogar ein Katzen-Quartette; und ein unbekannter Amerikaner hat ein solches in Nachahmung der sog. „Kaliope" (Dampforgel) geschrieben. Lumbye in seinem „Traum des Savoyardenknaben" ahmt das Rollen eines Eisenbahnzuges, das Puffen der Lokomotive und die Signale zum Halten und zur Abfahrt nach.

Bei einer Geschichte, die in der Tabalsgesellschaft des Königs Friedrich Wilhelms I. von Preußen vorgefallen war, kam es dem Hofkapellmeister Pepusch in den Sinn, ein Schweinekonzert für sechs Fagotte zu komponiren, welche denn auch Porco primo, Porco secundo ꝛc. überschrieben, das Grunzen der Schweine drastisch wiedergaben. Um die Geschichte dieses Konzertes vollständig zu erzählen, muß ich hinzufügen, daß der König durch diese Musik sehr überrascht war, sie oft wiederholen ließ und sich jedesmal vor Lachen den Bauch hielt. In der Absicht aber, dieser Musik, sammt ihrem Urheber eine kleine Züchtigung zu Theil werden zu lassen, lud der Kronprinz, nachmals Friedrich II., den Kapellmeister Pepusch zu sich, welcher der Einladung vergebens auszuweichen suchte. Als er mit sieben Fagottisten erschien, fand er eine große Gesellschaft versammelt und mitten im Saal sechs Musikpulte. Pepusch legte seine Stimmen ganz ernsthaft aus und sah sich dann suchend um. Der Kronprinz bemerkte dies, kam auf ihn zu und fragte laut: „Herr Kapellmeister, sucht Er noch etwas?" „Es

wird noch ein Pult fehlen", antwortete Pepusch. „Ich dachte", versetzte Friedrich, „es wären nur sechs Schweine in Seiner Musik?" „Ganz recht, Königliche Hoheit, aber es ist jetzt noch ein Ferkel hinzugekommen — Flauto-solo." Friedrich erzählte seinem Lehrer Quanz selbst diesen Vorgang, mit dem Bemerken: „Der alte Kerl hatte mich also doch angeführt, und ich mußte ihm noch nachträglich gute Worte geben, daß er das Ferkel nicht auch vor meinem Vater produzirte." — Im Allgemeinen widerstrebt die Musik der niedern und derben Komik, welche hier bald in's Gemeine abfällt.

Eine komische Darstellung erreicht die Musik auch, indem die Spielenden selber als komische Personen auftreten. So schrieb der Kontrapunktist Merule eine Fuge, in welcher Knaben qui, quae, quod deklíniren, sich versprechen, stottern, stocken und der Schulmeister wüthend drein schreit. — Rücken hat eine Gesangprobe komponirt, in welcher die Sänger üben, hier falsch singen, dort unrecht einsetzen, vom Direktor korrigirt werden, unmuthig nicht weiter üben wollen und zuletzt, vom Direktor auf's Neue ermuntert, doch das Lied fertig bringen und vortragen. Hierher gehört auch die Aumann'sche Bauernmesse.

In Mozart's sogenanntem „Musikalischen Spaß" tragen sechs Spieler mit allem Eifer eine zeitlang ihre Stimmen vor; dann fallen alle nach und nach aus der Tonart und setzen in einem falschen Ton wieder ein. Um den „Spaß" voll zu machen, kleiden sich die Spieler bei einer Aufführung in altmodische Bauerntracht: lange Röcke mit Stehkragen und Schößen, die bis auf die Fersen niederhängen, kurze Hosen, Schnallenschuhe, lange rothe oder gelbe Westen und dreieckige oder große Halbmondhüte. — Bei einem Karnevalsfest unseres ehemaligen Vereins, „Die Namenlosen" (1876) erschien das ganze Orchester in Frauenkleidern nach dem Schnitt der Martha Washington, mit großen Hauben auf den bärtigen Köpfen. Der Kapellmeister, Currier, schlug mit einem Rührlöffel den Takt.

Haydn's und Romberg's Kindersymphonien sind sicher Jedem bekannt. Aber Haydn's „Abschiedssymphonie", wo ein Instrument nach dem andern aufhört und die Spieler sich auf den Zehen entfernen, geht schnell aus dem Komischen in das Wehmüthige über. Die sogenannten „Patrouillen", die heute Modesachen geworden sind, mag für komisch halten wer will, ich nenne sie Absurditäten.

Albrecht Dürer,
der deutsche Großmeister der Kunst.

Denkrede gehalten bei Gelegenheit der Feier von dessen 425. Geburtstag,
im Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati am 27. Mai 1896.
Ebenfalls gelesen im Albrecht Dürer Verein von New York,
am 17. Juni 1896.

Den würdigen Künstlern des

Albrecht Dürer Vereins

von New York,

widmet diese Lebensbild des Namenspatrons ihrer Gesellschaft,

hochachtungsvoll,

Der Verfasser.

Vorbemerkung.

„Was hat die Kunst mit der Litteratur zu thun?“ So wurde ich vor einiger Zeit gefragt, als in unserem Verein eine würdige Erinnerung an einen unserer großen Meister der Tonkunst angekündigt worden war. Und als ich diese Frage mit der Gegenfrage beantwortete: „Was hat die Wissenschaft mit der Litteratur zu thun?“ antwortete mir der Herr: „Die Litteratur ist die Zunge der Wissenschaft, ohne welcher wir sie nicht vernehmen könnten. Aber die Künste haben ihren eigenen Mund, ihre besonderen Organe, durch welche sie sich vernehmbar machen, die Musik durch das Gehör und die Malerei, Bildhauerei und Baukunst durch das Auge ꝛc.“ Meine Entgegnung, daß die Wissenschaften ja auch ohne das geschriebene Wort, ohne die Litteratur getrieben werden könnten; daß die Poesie auch Kunst sei, weil sie als Gedachtes, als innerlich Empfundenes, zumeist erst durch die Kunstfertigkeit der Schrift ins äußere Leben träte, und so mit den Wissenschaften eine gemeinsame Quelle habe, da wurde unser Gespräch abgebrochen mit den Worten: „Nun, wer Lust zur Kunst- und Musikgeschichte hat, mag auch wohl einen Vortrag über Kunst und Künstler anhören wollen.“

Diese von einseitigem, wenn nicht kleinlichem Geiste zeugenden Aeußerungen haben mich nicht abgehalten, verehrte Anwesende, heute Abend ein Kunstthema zu wählen, und zwar, das Leben und Wirken des Großmeisters der deutschen Malerkunst und eines der größten Künstler überhaupt, die je gelebt haben, **Albrecht Dürer.**

Unter den Künsten ist die Malerei das jüngste Kind. Sie ist eine Kunst so recht eigentlich in der modernen Zeit entstanden, als die übrigen Geschwister, wie bekannt, besonders bei den Griechen bereits voll entwickelt waren. Gleichwohl kennt die griechische Mythologie noch keine der bildenden Künste, sie weiß nur von der Poesie: dem Hymnos, der Lyrik und Epik dem Gesang, der Tragödie, dem Lustspiel, dem Tanz, der Sternen- und der Geschichtskunde zu berichten, während die Baukunst, Plastik und Malerei in der Vergöttlichung von Kunst und Wissenschaft unvertreten blieben. Ihre Musensage in der griechischen Mythologie muß also schon vollendet gewesen sein, ehe die bildenden Künste entstanden, obschon wir gerade Griechenland die herrlichsten Denkmäler einer hoch entwickelten Baukunst und Plastik verdanken. Von ihrer schon im hohen Alterthum in stolzer Künstlerschaft blühenden Malerei, von ihren Meistern: Aristides von Theben, Antiphilos, Apelles, Nikomachus ꝛc., ist uns nur die Sage geblieben. Ihre in Wasserfarben ausgeführten Gemälde sind gänzlich verschwunden. Nur aus der späteren Verfallzeit der Kunst sind wenige dürftige Bruchstücke erhalten, meistens Vasengemälde, die, weil sie mit der Glasur des Thones eingebrannt, ihre Farben bewahrten, bis auf uns herabgekommen sind, wie die zu Rom in der Pyramide des Cestius gefundenen, aus dem Zeitalter des Augustus stammenden Malereien.

Mit dem Sinken der römischen Kaiserherrschaft, und besonders seit dem Einbruch der Germanen in Italien, gerieth die Kunst in Verfall. Auch die sich auf den Trümmern des Heidenthums erhebende christliche Religion, die ja in ihrer Ursprünglichkeit die Religion der Armen und Dürftigen war, stand der Ausübung der Künste, deren Beschützerin sie später wurde, hemmend im Wege. Die meisten und werthvollsten Kunstwerke der vorhergehenden Zeiten mögen durch die Bilderstürmerei im 8. Jahrhundert, durch das allgemeine Verderbniß des Geschmacks und den Mangel an gelehrten und schönen Kenntnissen wieder zerstört und zu Grunde gerichtet worden sein. Was wir heute von den Kunstschätzen des Alterthums besitzen, ist fast in seiner Gesammtheit während der letzten vier- bis fünfhundert Jahre so zu sagen aus der Erde wieder ausgegraben und neu entdeckt worden. Man hat deshalb auch das 15. und 16. Jahrhundert das Zeitalter der Renaissance (der Wiedererweckung) der Künste genannt und mit vollem Recht.

Jetzt war es auch die Kirche, welche den Künsten ihr Protektorat zuwandte, dieselbe christliche Kirche, die wenige Jahrhunderte früher aller Kunst und Wissenschaft mit Vernichtung bedroht hatte. Ein neuer Geist hatte im Schooß des Christenthums die Auferstehung gefeiert. Es ist eben Alles

wandelbar in der Welt und die schärfste Unduldsamkeit kann den Fortschritt der Zeit auf die Dauer nicht aufhalten. Auch die Nachkommen der alten Germanen, die aus ihren finstern nordischen Wäldern nach dem sonnigen Italien und Spanien gestürmt waren und vielleicht zum großen Theil an die Vernichtung und Unterdrückung der Künste mit Schuld getragen, hatten eine Umwandlung durchgemacht. Schon zu den Zeiten Theodorichs und Karls des Großen war eine höhere Seelenfreudigkeit in die Herzen der rauhen aber gemüthvollen Kinder des europäischen Nordens eingekehrt, und aus den grimmigsten Feinden des Christenthums wie der Kunst waren ihre kräftigsten und begeistertsten Beförderer geworden. Mit Karls des Großen Einzug in Rom, feierte auch die Kunst ihren Einzug in die Kirche.

In Italien, wo man die Ueberreste der alten heidnischen Tempel hatte, waren diese bereits seit Konstantins Zeit in christliche Bethäuser umgewandelt worden. In Germanien aber, im nördlichen Gallien, das unter der Herrschaft der deutschen Franken stand, die das heutige Frankreich erobert hatten und besetzt hielten, gab es keine Tempel. Die alten teutonischen Völker verehrten ihre Götter in den heiligen Hainen, unter dem Schatten nordischer Eichen. Hier mußten, um dem Geist des Christenthums Folge zu leisten, Kirchen gebaut werden. Schon die Vorgänger Karls des Großen hatten in den fränkischen Gebieten solche errichtet, und der mächtige König, der Europa unter sein Zepter gebracht, setzte den Bau der christlichen Tempel fort. Als die hervorragendsten derselben bezeichnet man die Kirchen zu Rheims, Aachen, Osnabrück, Fulda und Mailand. In der nachkarolingischen Zeit gestaltete sich der Kirchenbau und deren Ausschmückung zu einem förmlichen Wettstreit. Daraus entwickelte sich zuerst die romanische, dann die gothische und schließlich die Baukunst des Neuromanischen, der Renaissance. Ich kann jedoch hierauf nicht näher eingehen, weil es uns in unserer heutigen Betrachtung zu weit führen würde.

An die Baukunst reihten sich, zum Theil mit dieser verbunden, die Bildhauerkunst und die Malerei. Bei der älteren Architektur überwogen anfänglich noch die Bildhauerei und Bildschnitzerei. Wie sich aber diese Verzierungskünste, die Ausschmückung der Gotteshäuser mehr und mehr hoben, mußte auch die ältere Plastik vor der jüngeren Malerei zurücktreten. Diese erreichte eine höhere Vollendung und damit die Oberherrschaft. „Als sich," sagt Jacobs in seiner trefflichen Rede über den Reichthum Griechenlands an plastischen Kunstwerken, „als sich die Kunst an der Liebe zu dem göttlichen Stifter der christlichen Religion emporhob, mußte sie sich in neue Gesetze fügen. Ihr Streben mußte zunächst auf Bedeutsamkeit gehen, und da diese in der Malerei zu erreichen war, so stieg diese Kunst schon darum über die Plastik hinauf." — Erst die neuere Zeit aber förderte die Fülle von Ideen, von technischen Mitteln und wissenschaftlichen Kenntnissen und endlich das Gemüthsbedürfniß zu Tage, dem diese reichste aller bildenden Künste ihre völlige Entwickelung verdankt.

Wir sind es gewöhnt worden, Italien als den Ursitz der neueren Kunst und besonders der Malerei zu betrachten. Diese Annahme beruht aber nur in beschränktem Maße auf Thatsachen. Die Zersplitterung des deutschen Reiches und der deutschen Kraft, die mit der für Deutschland so folgenreich durchgeführten Reformation begann, und die sich an diese anschließende Abkehr der deutschen Litteratur von der Welt, von dem eigenen Lande und ihre Hinneigung zu überirdischen Regionen und zu entlegenen Völkern, ließ das Schauen in der eigenen Heimath, das Dichten und Denken in der eigenen Sprache nicht zu. Lateinisch und griechisch wurde geschrieben und gelehrt, in Italien und Griechenland suchte man alles Schöne und Gute, alle Kunst und alle Wissenschaft. Was im eigenen Deutschland geleistet worden war, wurde nicht beachtet.

Auf die Zeit der Antike folgte die Zeit der französischen Nachbeterei und Nachäfferei. Was die Kunst in Deutschland hervorgebracht hatte und noch hervorbrachte, sah man nicht, trotzdem die Dome zu Straßburg und Köln und Wien und viele andere Baudenkmäler schon den Leuten hätte die Blicke öffnen müssen über die Bedeutung der vaterländischen Meisterschaft. Als historisches und kritisches Handbuch über Kunst und Wissenschaft galt Bayle's Dictionär, mit allgemeiner Beipflichtung in ganz Deutschland mehr als hundert Jahre lang, obwohl es bekannt ist, daß der große französische Kritiker alles was Französisch oder Italienisch war, über Gebühr hervorhob, in Bezug auf das deutsche Geistes- und Kunstleben aber eine krasse Leerheit verräth.

Gottsched und sein Anhang bemühten sich eifrigst, das manierirte Franzosenthum, sowohl in den Künsten, wie auch in der Litteratur, als unantastbare Muster anzupreisen, und nur die Stimmen von Bodmer und Breitinger in der Schweiz versuchten vergebens, die Französelei in Deutschland zu stauen. Die Kleinfürsten in Westdeutschland gingen vollends in der Anbetung des französischen Kultus unter, und selbst Friedrich der Große war, trotzdem bereits die helle Sonne Klopstocks in der deutschen Muttersprache leuchtete, noch ganz von dem Gallikanismus befangen. Nur die mächtige Stimme Justus Mösers wagte es, dem großen König, der die deutsche Kunst ungeschlacht und roh und die deutsche Sprache eine Pferdesprache nannte, kräftig entgegen zu treten. Die Barden in Göttingen rüsteten sich freilich zu einem gewaltigen Kampf gegen das Welschthum, allein es waren lauter junge Leute, deren Ansehen gegenüber dem großen Monarchen, der die Franzosen im Krieg besiegte, geistig aber von ihnen in blinder Gefangenschaft gehalten wurde, nicht aufzukommen vermochte.

War es da ein Wunder, daß Lessing und Herder sich ausschließlich in ihren Kritiken mit der antiken Kunst beschäftigten? Hierzu wurden sie freilich auch durch unsern großen deutschen Winkelmann angeregt, der in die verworrenen Anschauungen der damaligen Zeit bezüglich der griechischen

Kunst zuerst klares Licht schaffte, und die dilettantenhaften Ansichten eines Caylus, Addison ꝛc. in die Rumpelkammer des Vergessens warf. War es da zu verwundern, daß selbst Goethe, der doch zweimal Italien bereiste und so gern über Kunst und Künstler fabulirte, fast nur die italienischen und französischen Künstler der Renaissancezeit rühmt, von den damaligen deutschen Meistern, mit Ausnahme des jüngeren Holbein, keinen zu nennen wagt? Daß Goethe, der Benvenuto Cellini's Leben aus dem Italienischen deutsch bearbeitete, der Bossi's Abhandlung über Leonardo da Vinci's Abendmahl übersetzt und beurtheilt hat, der Diderots dilettantenhaftes Essay über die Malerei in die deutsche Sprache übertrug, wohl eine mäßige Anwandlung von der Erhabenheit der deutschen Künstler des sechzehnten Jahrhunderts gehabt haben mag, obwohl er sonst nur wegwerfend sie behandelt, geht aus einer Stelle in seinen Annalen vom Jahre 1805 (welche nicht vor 1831 gedruckt wurden), sowie aus einem Brief an Lavater hervor, den Goethe kurz vor des letzteren Tode an diesen richtete. In diesem Brief, der freilich erst nach Goethe's Tode (1833) veröffentlicht wurde, schreibt er: „Ich verehre täglich mehr die mit Silber und Gold nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen (Dürer) der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten Italiener zu Seines gleichen hat. Dieses wollen wir aber nicht laut sagen." — Also nicht laut sagen mochte er das, was er an Lavater um das Jahr 1800 bekannte. Ja, er wagte es noch ein volles Drittelsjahrhundert später nicht, dieses laut zu bekennen, denn noch im Jahre 1831 sagt er in seinen „Schriften über Kunst": „Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen der älteren Zeit haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuern Gegenstände die Freiheit des Wirkens verlieren, oder solche behaupten, insofern ihr Geist groß und demselben gewachsen ist. — Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben ins Abenteuerliche gehen, auch manierirt werden." *)

Man betrachtete die heimische Kunst bis zum Schluß des ersten Drittels dieses Jahrhunderts, trotzdem zahlreiche Kunstschriften und Kritiken im 16., 17. und 18. Jahrhundert schon über die deutsche Kunst veröffentlicht waren, mit geringschätzenden Worten, während man das Lob Italiens, Spaniens, Frankreichs und der Niederlande mit allen Posaunen verkündete. In Deutschland mußte erst der Einheits- und Freiheitsgedanke durch die Herzen zittern, ehe an ein Selbstbewußtsein des eigenen Werthes gedacht werden konnte. Mit dem Befriungskrieg gegen Napoleon Bonaparte zuckte das erste Wetterleuchten der Erkenntniß schüchtern über das Land. Heller und heller wurde es während der revolutionären Bewegungen der dreißiger Jahre, und bei den Ausbrüchen der Revolution von 1848 – 1849 rollte bereits ein entfernter Donner daher. Endlich der Einigungskrieg von 1870 – '71 klärte die dumpfe Luft und gab den Deutschen Muth zur Betrachtung der eigenen Größe.

Auf dem Gebiet der deutschen Dichtkunst wurden die Reliquien des Alterthums und Mittelalters durch Männer wie Beneke, Lachmann, von der Hagen, Wackernagel, Soltau u. A. aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgeholt. Das „Nibelungenlied" und die Perlen der deutschen Sagen und Heldengesänge, der „Rosengarten," das „große und kleine Heldenbuch," die Epen von Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg u. s. w. wurden nach den Urtexten neu gedruckt und in modernisirten Uebertragungen herausgegeben. „Des Knaben Wunderhorn" belebte die Volksgesänge aufs Neue, die Minnesänger kamen in Neudrucke heraus. Wackernagel's „Altdeutsches Lesebuch" drang in die Schulen und ins Volk. Deutschland erkannte zum ersten Male, daß es eine herrliche Litteratur in der Vergangenheit hatte, daß die Kunst der Poesie auch in den alten Zeiten hervorragend lebendig gewesen war, mit einem Nationalepos an der Spitze, wie sich seit den Griechen keine Nation eines solchen rühmen konnte. Dieses rege Leben, das durch die Romantiker wach gerufen worden war, durchströmte bald das treue deutsche Herz und weckte in demselben die stolzen Gefühle des hohen kulturgeschichtlichen Werthes der Vergangenheit, lenkte den bis dahin beständig nach Auswärts gerichteten Blick nach Innen. Deutschland hatte eine Geschichte seiner Litteratur entdeckt. Sollte es nicht auch eine eben so glänzende Geschichte der übrigen Künste haben? Sicherlich! nur ließ sich diese nicht so leicht herstellen, wie die seiner Litteratur und Dichtkunst.

In der Musik wurde von Weber, Mendelssohn, Schumann, Marschner u. A. auf dem Gebiet der Romantik Neues geschaffen. In den Konzertsälen ging man auf Bach und seine Söhne, Händel, Hasse, Schütz und Orlando Lassus zurück, aber mit wesentlich schwächerem Erfolg. Das Alte hielt vor dem Neuen nicht mehr Stand. Aber eine Geschichte der deutschen Tonkunst wurde dadurch doch vorbreitet.

Die bildenden Künste mußten endlich auch folgen. In der Baukunst wurde die Vollendung des Doms zu Köln nach den aufgefundenen Originalplänen beschlossen und glänzend durchgeführt. In der Plastik traten Thorwaldsen, Schadow, Rauch, Rietschel, Drake u. m. A. für die reine Kunst gegenüber dem fremdländischen Tand ein, und Carstens brach durch seinen Widerstand gegenüber der welschen Manierirtheit in der Malerei neue Wege. Man holte die alten Meister wieder hervor und vervielfältigte ihre Werke in Steindruck, Holzschnitt und Kupferstich. Allmählig wurde auch hier die Bahn bereitet für eine Geschichte der deutschen Kunst. Langsam nur kam diese zu Stande. Zwar erschienen einige kleinere Abhandlungen schon im 17. und 18. Jahrhundert, allein erst in der Neuzeit ist auf diesem Felde praktisch und erfolgreich gesäet und geerntet worden, vor allen Anderen durch unsern großen Kunstkritiker Wilhelm Lübke, der in seinen beiden Hauptwerken: „Geschichte der christlichen Kunst" und „Geschichte der deutschen Kunst" uns einen hellen Blick in die Vergangenheit und Anfänge derselben gewährt hat.

Und was lernen wir daraus? (Ich muß mich von hier an einzig auf die Malerei und die damit zusammenhängenden Künste des Holzschnitts und Kupferstichs ꝛc. beschränken.) Wir sehen daraus, daß die Uranfänge der neueren Kunst nicht in Italien allein zu suchen sind, sondern daß sie auch in Deutschland ein ebenso hohes Alter haben und ebenso reich entwickelt waren, wie in den welschen Ländern.

Anfänglich bewegte sich die Kunst, hier wie dort, in schrankenloser Eigenmächtigkeit jedes einzelnen Individuums. Mit dem Sieg des Pabstthums über das Kaiserthum aber gelangte sie in geregeltere Bahnen. Hatte sich die Malerei, soweit sie uns bekannt geworden ist, anfänglich noch in altchristliche Formen bewegt, so begann jetzt ein neues Leben, ein Streben nach Verjüngung, woraus sich Schulen entwickelten. Die ältesten dieser Schulen, und abgesehen von einigen früheren Andeutungen einer westfälischen Malerschule in Soest aus dem 12. Jahrhundert, sind die gleichzeitig um die Mitte des 14. Jahrhunderts auftretenden Schulen in Florenz, Italien, und Köln am Rhein. Hier (in Köln) waren die höchsten Spitzen der deutschen Schule Meister Wilhelm Herle, gewöhnlich Meister Wilhelm von Köln genannt, und Meister Stephan Lochner; während in Florenz Giotto oder Angiolotto, sowie Thomaso, genannt Giottino, und Stefano Fiorentino als die Meister der italienischen Malerschule genannt werden.

Bald nach Begründung dieser beiden Schulen entstand, von Kaiser Karl IV. unterstützt, eine eigene Malerschule in Prag, die in ihrem Gegensatz zu der kölner und der kurz nachher durch die Brüder Hubert und Jan van Eyck in Brügge und Ghent errichteten flämischen Schule, sich ganz eigenartig gestaltete. Sehen wir uns den Unterschied zwischen dem Nordwesten und Südosten näher an, so ergibt sich, daß die kölner und flämischen Maler sich durch den Grundzug frommer Hingebung und einer idealen Erhebung der mittelalterlichen Kirche, durch Darstellung von schlanken Gestalten mit zierlich geschwungener, gleichsam aufwärts strebender Körperhaltung, durch lang herabfallende in dichte Falten geworfene Gewandungen, durch weiche, ruheselige Gesichtsformen, durch den sanften, milden Blick, der mehr nach Innen als nach Außen gekehrt scheint, durch die Eintauchung in lichte, duftige Farben, umflossen von Goldgrund kennzeichnen, gleichsam verkündend, daß diese Figuren nicht Kinder der Welt, sondern einem bessern Jenseits angehörten. Bei all diesem religiösen Ernst, dieser himmlischen Feierlichkeit verloren die rheinischen Meister jedoch die heiteren Züge nicht aus den Augen, welche der Genuß des Daseins verleiht und erhellt. Diesen Karakter hatte freilich die mittel- und niederrheinische Kunst in großen Zügen mit der Tafelmalerei Italiens und des übrigen Deutschlands damaliger Zeit gemein, doch fanden sich die Bedingungen einer höheren, feineren Durchbildung nur in den Rheinlanden glücklich zusammen.

Die Glanzzeit der Kölner Malerschule erlebte sie unter den bereits genannten Meistern Wilhelm und Stephan, und des letzteren berühmtes Köl-

ner Dombild, die „Anbetung der heil. drei Könige," mit den Seitenflügeln, „St. Ursula und ihre elftausend Jungfrauen" und „St. Geron mit seiner Ritterschar" bildet den Höhepunkt dieser kölnischen Schule des 14. Jahrhunderts. Meister Lochners Richtung aber führte die streng kirchliche, die idealische Kunst des Mittelalters an die äußerste Grenze, über die hinaus sie keiner Entwickelung mehr fähig war, ohne ihren Prinzipien gänzlich untreu zu werden.

Den Gegensatz zu dieser rheinischen Kunst bildet, wie gesagt, die Prager Schule. Sie wird auf Dietrich von Prag und Meister Nunze zurückgeführt, erlebte aber, wie Thausing mittheilt, ihre Glanzzeit unter den Meistern Thomas von Modena und Nikolaus Wurmser von Straßburg, ward also von Ausländern getragen. Da mir keine Abbildungen von Werken dieser böhmischen Künstler zur Einsicht vorlagen, folge ich hier Thausing's Schilderung, die mit Lübke's Darstellung ziemlich genau harmonirt: „Ihre Gestalten," schreibt Thausing, „meist wuchtig, mit Vorliebe überlebensgroß, zeigen Würde und Ernst; Köpfe und Hände sind kräftig ausgebildet; breite, weiche Gewandmassen fließen um die freier bewegten Glieder; die Färbung ist tief, in grauen Schatten abgetönt und in den Gewändern gebrochen, so daß ihr materieller Reiz nicht sehr zur Geltung kommt. Die Augen sind weit geöffnet und schauen bestimmt, zuweilen fast finster heraus; das Beiwerk ist naturwahr behandelt. Trotz des gemusterten Goldgrundes, aus dem sie heraustreten, steht das Erhabene ihrer Erscheinung nicht so sehr in einer inneren Beziehung auf eine höhere, als vielmehr auf die irdische Welt, auf den Beschauer selbst, von dem sie nicht bloß Verehrung, sondern auch Unterwerfung fordern ..... Geschaffen und gehoben durch die Gunst Karls IV. erhielt diese Schule von Prag unwillkürlich das Gepräge der andern Vormacht des deutschen Mittelalters — sie ist die Malerei des alten Kaiserthums."

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts erstand auch in der freien Reichsstadt Nürnberg und ein halbes Jahrhundert später in Augsburg eine Malerschule, die aber kein so typisches Eigengepräge zeigten, wie die Kölner oder Prager Schulen, vielmehr zwischen beiden einherschwankten. Während z. B. das Imhof'sche Altarbild: „die Krönung der Maria" in der St. Lorenz Kirche zu Nürnberg ganz in der Richtung der kölnischen Schule dargestellt ist, nähert sich die Altarmalerei in der Frauenkirche daselbst mehr der Prager Manier. Im Ganzen aber äußert sich bei den Malern der Reichsstadt an der Pegnitz ein eigener Geist, der nach einer besonderen Urquelle hinweist. Diese Urquelle ist in den Niederlanden zu suchen, wo die van Eyck'sche Schule zur Zeit mächtig blühte.

Die Städte Nürnberg, Augsburg und Ulm waren damals die hervorragendsten Handelsstädte in Süddeutschland und, mit Ausnahme der Seestädte, von ganz Europa. Verbindungen mit Venedig hatten, neben Regensburg und Würzburg, besonders Nürnberg und Augsburg. Den Haupthandel aber trieben die beiden letztgenannten Städte nach den Niederlanden, wo

Antorf (jetzt Antwerpen) faſt den ganzen überſeiſchen Handel nach Norden, Süden und Weſten in Händen hatte. So kam es, daß auch nach den opulenten deutſchen Reichsſtädten, nicht nur die Kunde von den Kunſtwerken der van Eycks drang, ſondern auch viele ihrer Schöpfungen ſelbſt, die von reichen Patriziern angekauft wurden. Noch heute ſollen ſich, nach Berichten Pfiſter's, von Murr's, von Eye's u. A. Gemälde von den Brüdern van Eyck in Nürnberg befinden.

Die Wichtigkeit der van Eyck'ſchen Schule für den Fortſchritt in der Kunſt, über die der mittelrheiniſchen und böhmiſchen Schulen, beruht auf zwei weſentlichen Neuerungen der flämiſchen Meiſter, wodurch ſie mit einem Zuge die Maler von Köln und Prag überholten. Zuſammenfaſſen laſſen ſie ſich in das Wort: „Naturwahrheit," im Einzelnen war es die Einführung der Landſchaft in das hiſtoriſche Gemälde und die Durchbildung der Individualität in Form und Ausdruck der Geſichter. Ihr ſonſtiges Beiwerk und die modiſchen Gewandungen blieben dabei untergeordnet, weil ſie nicht, wie Thauſing ſich ausdrückt, durch ein beſſeres Verſtändniß der Anatomie und Würdigung des ganzen menſchlichen Körpers unterſtützt wurden.

Ihre Darſtellungen ſind dem Weſen nach noch ganz epiſcher Natur, der das Handelnde, das Dramatiſche fehlt. Dieſer Mangel der lebendigen Aktion wurde erſt durch die Elſäſſer, vielmehr Kolmarer Schule des großen Meiſters, Martin Schongauer, gehoben. Aber zur vollen dramatiſchen Höhe brachte es auch Schongauer nicht, und ſo bewegte ſich die Kunſt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch mitten zwiſchen dem menſchlichen Gefühlsleben und dem Leben der Sinne, ohne wirkſame Vereinigung dieſer beiden Gegenſätze, wodurch die Kunſt erſt zur vollkommenen Größe emporwächſt. Höher als Schongauer hatten die italieniſchen Meiſter, an deren Spitze damals Andreas Mantegna und die Brüder Bellini ſtanden, es auch nicht gebracht. Nur bei Leonardo da Vinci erſcheint zuerſt eine entwickeltere Durchgeiſtigung des Stoffes und ſein Abendmahl muß als das vollendetſte Werk vor Dürer betrachtet werden, als der Ausgangspunkt eines neuen Lebens der Kunſt. Aber die Aufgabe einer vollkommenen Verſchmelzung des Objektiven, des rein Aeußerlichen mit der ſeeliſchen Innerlichkeit, worin das Ideal beſteht, mußte doch einem Meiſter vorbehalten bleiben, deſſen Erſcheinen mit der folgenden Aufzeichnung eines Familienregiſters angekündigt wird:

„Item, nach Chriſti Geburt im Jahr 1471 in der ſechſten Tagesſtunde am St. Prudentientage, an einem Dienſtag in der Kreuzwoche (Himmelfahrtswoche, den 21. Mai) gebar mir meine Hausfrau meinen zweiten Sohn; zu dem war Gevatter Anton Koburger und er nannte ihn Albrecht nach mir." — Mit dieſen einfachen, in ſeinem Buch eingeſchriebenen Worten kündigte der Goldſchmied Albrecht Dürer in Nürnberg an, daß an dem gedachten Tage, gegen 11 Uhr Morgens, der Welt ein Genie geboren wurde, wie es größer wohl kaum genannt werden kann.

Wenn wir heute Abend verspätet den 425. Geburtstag des Großmeisters der Kunst feiern, so mag es in Erinnerung gebracht werden, daß wir dem Datum nach wohl sechs Tage zu spät, der astronomischen Zeit gemäß aber noch etwa drei Tage zu früh die Feier begehen; indem nach dem gregorianischen Jahr das 15. Jahrhundert um neun Tage in der wirklichen Zeit zurückgeblieben war.

Es war das große Jahrhundert, in welchem das Siebengestirn der großen Männer geboren wurde, das die alte Weltgeschichte aus ihren Angeln hob, das Jahrhundert Guttenberg's, Regiomontanus', Heinrich des Seefahrer's, Martin Behaim's, Kolumbus', Kopernikus' und Luther's. Eben so war es das Jahrhundert in welchem die Kunst ihre Wiedererstehung feierte, gleichfalls getragen durch das Siebengestirn der Renaissance: Martin Schongauer, Andreas Mantegna, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Michael Angelo Buonarotti, Rafael Sanzio und Hans Holbein der Jüngere. Ich hätte noch mehr Meister zu diesen Namen hinzufügen können, aber die genannten bilden die Krone der Kunst, indem jeder derselben in seiner Weise bahnbrechend war, die übrigen aber sich ihnen nur nachfolgend anschlossen.

Albrecht Dürer's Vater war, wie bereits erwähnt, Goldschmiedemeister und der Sohn wurde von demselben ebenfalls für dieses Fach bestimmt. Von sanft folgsamem Wesen, fügte sich derselbe dem Willen des Vaters, und nachdem er eine gute Schulbildung auch in der Lateinschule genossen hatte, trat er, zwölf Jahre alt, in die Werkstatt des Vaters als Lehrling ein.

Das Goldschmiedehandwerk mag in vieler Beziehung die Mutter der neueren Kunst genannt werden, da in dem Treiben ganzer Statuen von Heiligen, in dem Ausarbeiten umfangreicher Reliefplatten der so beliebten Reliquiarien und Kirchengefäße, wie sie aus der Zeit des frühen Christenthums in Deutschland vielfach aus getriebenem Silber und Gold, mit Relief Statuetten und Juwelen reich verziert, mit ihren feinen, teppichartigen Zeichnungen und mannigfarbigen Nielloarbeiten noch heute bewundert werden, gewiß ihren Anfang hatte. Nicht nur die Plastik, sondern auch der Farbensinn ward dabei geweckt, und in den letzten Jahrzehnten, ehe Dürer auftrat, hatte sich unmittelbar an die Metallzeichnung eine Technik geknüpft, die für die rasche Verbreitung der Kunstwerke der Malerei im Publikum und die Bildung des Auges, für die Mittheilung künstlicher Entwürfe, wie wissenschaftlicher und populärer Darstellungen von größter Bedeutung war, nämlich der Kupferstich. Diese Kunst gehörte damals noch ganz den Goldschmieden an, und dabei nahm Nürnberg die erste Stelle ein.

Es ist wahrscheinlich, daß die Lehrzeit Albrechts als Goldschmied bedeutsam für seine technische Entwickelung auch als Maler war, obschon sein Vater meinte, daß er damit „viel kostbare Zeit versäumt" habe. Aber die Neigung trieb den Knaben in denjenigen Beruf, für den er recht eigentlich geboren war, der Malerei. Als er noch bei seinem Vater in der Lehre dien

te, machte er Zeichnungen zu Bildern, darunter ein Selbstportrait in Silberstiftzeichnung, das sich in der Kunstgallerie Albertina zu Wien befindet, wo auch die größte Sammlung von Dürer-Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten ꝛc. aufbewahrt wird. Der dreizehnjährige Knabe hat den Ursprung dieser Zeichnung durch die beigefügten Worte selbst erklärt: „Das habe ich aus einm Spiegel nach mir selbs kunterfait Im 1484. iar, da ich noch ein kind was. Albrecht Dürer." Aus dem nächsten Lebensjahr Dürers (1485) ist noch eine Federzeichnung von ihm im königl. Kupferstich Kabinet zu Berlin erhalten, womit er schon ganz deutlich bekundet, daß er wirklich zum Maler berufen sei. Das Bild, eine Madonna mit dem stehenden Jesuskinde auf dem Schooße, ist bereits eine eigenartige Konzeption des vierzehnjährigen Künstlers, wobei er aber augenscheinlich die „Madonna im Rosenhag" des Meisters Stephan Lochner zum Vorbild gehabt hat. Die unter einem Thronhimmel sitzende gekrönte Jungfrau mit lang herabwallendem Haar, sowie die zu beiden Seiten stehenden mit Laute und Harfe musizirenden Engel haben in ihren Ausdrücken den sanften milden Blick der Kölner Schule, wie denn auch die Figuren das schlanke Maß der mittelrheinischen Meister zeigen. Der eckige Faltenwurf des Gewandes der göttlichen Mutter läßt nebenbei auf eine Zeichnung für Silber oder Goldschmiedearbeit, z. B. der Wand eines Reliquiars, schließen, also des jungen Künstlers Uebergangsstufe vom Goldschmied zum Maler deuten.

Nur wenige Jahre ließ es den jungen Dürer in der Goldschmiedewerkstatt des Vaters dulden. Dann bat er diesen, er möge ihn doch in das Malerfach übertreten lassen. Anfangs wollte der Vater das nicht zugeben, und als er endlich einwilligte, um den Sohn nach Kolmar, zu dem Meister Martin Schongauer, wohin es den jungen Künstler besonders zog, in die Lehre zu geben, — Dürer's Vater war ja mit Schongauer und dessen Brüder, die ebenfalls Goldschmiede waren (wie auch der Maler selbst in der Jugend es gewesen) wohl befreundet — da zerschlug sich die Absicht auf irgend eine uns unbekannte Weise. Der Vater sah sich deshalb nach einem andern passenden Lehrmeister für den Sohn um und wählte dazu den ersten Meister Nürnbergs, Michael Wohlgemuth, der auch in der Kunstwelt seiner Zeit einen verdienstlichen Ruf genoß. Bei ihm trat Dürer 1486 auf drei Jahre als Lehrling ein.

Ueber die Lehrzeit Dürers und seine Thätigkeit in Wohlgemuths Werkstatt ist so gut wie gar nichts bekannt. Wohlgemuth arbeitete in der letzten Zeit fast nur handwerksmäßig, indem zumeist künstlerisch bedeutungslose Altartafeln und Holzschnitte aus seiner Anstalt hervorgingen. Als ein Beispiel mag die Hartmann Schedel'sche „Weltchronik" genannt werden, zu welchem Riesenbuch die Wohlgemuth'sche Werkstatt in weniger als zwei Jahren über 2000 Holzstöcke lieferte. Die Altartafeln Wohlgemuths zählen nach Hunderten. Gleichwohl gilt Wohlgemuth, der in der Kölner Schule gelernt und in der van Eyck'schen sich fortgebildet hatte, zu den bedeutendsten der

damaligen deutschen Künstler, der nur gegen den älteren Kranach und Schongauer zurücksteht. In Kupferstichen, worin Wohlgemuth seine größte Kunst offenbarte, ahmte er schließlich Schongauer nach und zwar so vollkommen, daß man ihn nicht ganz ohne Grund nur einen Nachbildner genannt hat. Unter den Nürnberger Künstlern nahm er jedoch, wie bereits bemerkt, vor Dürer den ersten Platz ein.

Was Dürer unter diesem Meister gelernt hat und lernen konnte, läßt sich einzig aus dem Wettstreit Dürers mit Wohlgemuth in den späteren Jahren, besonders durch des Schülers Nachbildung der Kupferstiche seines Lehrers, der „Venus" aus dem „Traum," sowie der drei nackten Frauengestalten aus den „Vier Hexen," herausdeuten, wobei es klar wird, daß Dürer von Wohlgemuth ja gelernt haben mochte. Er hat seinen Lehrmeister auch bis zu dessen Tode anerkannt und verehrt. Das schönste Zeugniß hierfür bekennt er in dem trefflichen Portrait Wohlgemuths, das in der Pinakothek zu München erhalten ist. Eine noch karakteristischere Kreidezeichnung des Wohlgemuth'schen Kopfes, wahrscheinlich ein Entwurf zu dem obigen Bilde, befindet sich in der Albertina zu Wien. Beide sind aus dem Jahre 1516.

Sonst ist uns von dieser Lehrzeit Dürers nichts bekannt, außer einer kurzen Aufzeichnung in seinem Tagebuch, wo es heißt: „Da man zählte nach Christi gepurt 1486. jar, am St. Andreas Tag versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michael Wohlgemuth, drei Jare lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich mußte auch viel von seinen Gesellen leiden."

Zu den Bedingungen, unter welchen die Lehrlinge aus der Lehre entlassen wurden, galt zur damaligen Zeit, wie auch noch bis in's 19. Jahrhundert hinein, der Gebrauch, daß der Lehrling sein Gesellenstück machen mußte. Wir wissen nicht, ob von Dürer eine derartige Arbeit geliefert wurde, doch vermuthe ich, daß das prächtige in Oel gemalte Portrait seines Vaters, das sich jetzt in der Uffizien Gallerie zu Florenz befindet, diesem Zweck gedient haben mag. Es trägt die Jahreszahl 1490, und ist für den noch im neunzehnten Lebensjahr stehenden Maler geradezu ein wundervolles Bild, das schon ganz die erstrebte Meisterschaft des Künstlers verkündet. Gesicht und Hände sind von sprechender Lebendigkeit, ein würdiger Ernst und seltsche Ruhe lagern sich auf dem Antlitz, um den Mund spielt ein Zug von Entschlossenheit, der auch aus den kleinen aber klugen Augen hervorleuchtet. Das Bild ist schon in der karakteristischen Eigenheit unseres Meisters ausgeführt, was sich noch jetzt erkennen läßt, obwohl einzelne Theile desselben übermalt wurden, wobei es ein gröberes Aussehen erhielt, wie durch Zeugnisse bestätigt wird, welche das Bild vor der Uebermalung und seitdem wieder gesehen haben.

Auf die Lehrzeit folgten nach damaliger Sitte die Wanderjaure, wobei ich die jungen Gesellen durch Anschauung und Erfahrung in der Fremde

in ihren Gewerken zu vervollkommnen bemüht waren. Auch Dürer trat eine solche Wanderschaft an, auf welcher er vier Jahre zubrachte. Er erwähnt dieser Reise mit derselben lakonischen Kürze, wie er seinen Eintritt und seine Wirksamkeit in der Lehre schilderte: „Und da ich ausgedient hatte," schreibt er, „schickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jare aus, bis daß mich mein Vater wiederforderte; und als ich im 1490. Jar hinwegzog nach Ostern (also im April), darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pfingsten," welches Fest damals auf den 18. Mai fiel. Wo er auf dieser Reise überall gewesen, läßt sich nicht mehr nachweisen, wenigstens nicht der Reihenfolge nach. Ich will eine hypothetische Reiseroute wagen, welche alle darüber geäußerten Streitfragen unter einen Hut bringen dürften.

Sein Lehrmeister, Wohlgemuth, hatte als Wanderbursch Köln besucht, und die Kölner Schule war bestimmt der Ausgangspunkt von dessen Kunst. So ist es leicht begreiflich, daß auch Dürer zuerst seine Schritte nach Köln lenkte, wo er sich einige Zeit aufgehalten haben mag. Nach den Niederlanden, wo Wohlgemuth die van Eyck'schen Werke studirt hatte, kam Dürer damals nicht, wie er später selbst erklärt. So mußte seine Reise von Köln rheinaufwärts nach Straßburg gehen, wo er, nach von Eye, ja gewesen sein soll; und von dort nach Kolmar, was nach Scheurl's „Leben des Anton Kreß" bestätigt wird, indem es dort heißt, Dürer sei im Jahre 1492 nach Kolmar gekommen, wo er von den Brüdern des Martin Schongauer, den Goldschmieden Kaspar und Paul und dem Maler Ludwig, wie auch zu Basel von dem vierten Bruder desselben, dem Goldschmied Georg, gütig aufgenommen und freundlich bewirthet worden. Meister Martin selbst habe er nicht mehr gesehen, so lebhaft er dies auch gewünscht hatte.

Thausing fügt hier hinzu, derselbe sei am 2. Februar 1488 gestorben. Lübke, der neuere Forschungen gemacht hat, sagt, er sei am 2. Februar 1491 zu Basel gestorben, was wohl die größere Wahrscheinlichkeit für sich haben wird und Dürers Reise nach Basel erklärt, um dort das letzte Werk des „hipsch Martin," wie Meister Schongauer im Volksmunde genannt wurde, in Augenschein zu nehmen. Freilich mochte er auch wohl den älteren Holbein aufgesucht haben, der sich zur Zeit in Basel aufhielt und von dem sich etliche Werke dort befanden.

Lange wird sich Dürer wohl in Kolmar und Basel nicht aufgehalten haben, denn der Meister, den er vor allen schätzte und suchte, war ja todt. Von Basel mag seine Reise über Ulm und Augsburg gegangen sein, welche Städte damals die Rivalen Nürnbergs auf dem Felde der Kunst in Oberdeutschland waren. Diese Reise hat wahrscheinlich nicht über den Frühherbst 1492 gedauert, und dann verliert sich die Spur von der nachfolgenden Reise. Doch schreibt Dürer im Jahre 1505 aus Venedig an Willibald Pirckheimer: „Das Ding (d. h. die Kunstwerke in Venedig) welches er vor elf Jahren bewundert habe, gefiele ihm jetzt nicht mehr," was darauf schließen läßt, daß er wahrscheinlich über München, Insbruck, Botzen und Trient

gereist ist und Venedig besucht hat, zumal Italien und besonders Venedig gerade am Schluß des 15. Jahrhunderts den stolzen Aufschwung der Kunst äußern, der die italische Halbinsel zum Mittelpunkt derselben erhob. Auch hatten die drei süddeutschen Handelsstädte ihre Filialen und Agenturen ja in der Königin an der Adria.

Als Zeugen, außer den Brief an Pirckheimer, hat man auch Dürer's Skizzen aus jener Zeit genannt, Berglandschaften, wie sie nur in Tirol anzutreffen, die sich unter seinen Aufnahmen fanden und mit den bezüglichen Jahreszahlen versehen sind, worauf ich jedoch nicht näher eingehen will. Einzelne Blätter seines Skizzenbuches, mit Versuche Dürers auf dem Felde der Antike aus dieser Zeit, die sich in der Albertina zu Wien befinden, werden auch als Beweise seiner Anwesenheit in Venedig im fünfzehnten Jahrhundert hervorgehoben, besonders der antikischen Versuche wegen, deren Anregungen allerdings wohl am besten in Italien geboten wurden. Auch die Zeichnung eines Löwenkopfes von drei verschiedenen Seiten deutet man auf Venedig hin, wo das Original einer der beiden leoncinischen Löwen aus rothem Marmor sein soll, die heutzutage links von der Markuskirche aufgestellt sind und dem Platz den Namen "Piazetta de' Leoni" gegeben haben. Aber alle diese Zeugen werden von anderer Seite wieder bestritten.

Ich weiß nicht, warum noch kein einziger der Dürer-Forscher auf den klarsten von allen Beweisen, daß Dürer im Jahre 1493 in Venedig gewesen sein muß, gekommen ist, nämlich, das Selbstportrait mit der genannten Jahreszahl, welches sich in der Sammlung Felix in Leipzig (eine Kopie aus der Neuzeit auch im dortigen Museum) befindet? Auf diesem Selbstbilde erscheint der junge Maler in einem neuen Anzug, ganz nach der damaligen Venezianischen Mode gekleidet. Es ist dasselbe Gemälde, welches Goethe im Jahre 1805 in Helmstädt, bei dem Sonderling Hofrath Beireis, fand und das er in seinen Annalen (wie schon eingänglich gesagt) in folgender begeisterten Weise schildert.

„Unschätzbar hielt ich Albrecht Dürers Portrait von ihm selbst gemalt mit der Jahreszahl 1493, also in seinem zwei und zwanzigsten Jahre, halbe Lebensgröße, Bruststück, zwei Hände, die Ellenbogen abgestutzt, purpurrothes Mützchen mit kurzen schmalen Nesteln, Hals bis unter die Schlüsselbeine bloß, am Hemde gestickter Obersaum, die Falten der Aermel mit pfirsichrothen Bändern unterbunden, blaugrauer mit gelben Schnüren verbrämter Ueberwurf, wie sich ein feiner Jüngling gar zierlich herausgeputzt hätte, in der Hand bedeutsam ein blaublühendes Eryngium, im Deutschen Mannestreue genannt, ein ernstes Jünglingsgesicht, keimende Barthaare um Mund und Kinn, das ganze herrlich gezeichnet, reich und unschuldig, harmonisch in seinen Theilen, von der höchsten Ausführung, vollkommen Dürers würdig, obgleich mit sehr dünner Farbe gemalt." Die Begeisterung Goethe's ist hier keineswegs zu hoch gespannt, und doch war das Bild, welches Goethe

sah, nur eine Kopie, sicherlich eine gute Kopie. „Mein Sach die geht, wie es oben steht" ist mit zierlichen Lettern neben der Jahreszahl über dem Haupt des Portraits eingezeichnet.

Wo sollte sich Dürer wohl in diesem damals ganz modisch venezianischen Anzug anderwärts gemalt haben, als in Venedig? Er versuchte zur Zeit vielleicht seine Stärke in der Portraitkunst, und der unbekannte Jüngling wird wohl kaum Personen gefunden haben, die sich von ihm, einem Maler ohne Namen, malen lassen wollten, also übte er sich an der eigenen Gestalt, und der venezianische Anzug diente vortrefflich als Gewandstudie. Sicherlich auf dieses Portrait Bezug nehmend, schrieb er im Jahre 1506 aus Venedig an seinen Freund Pirckheimer: „Mein welscher Rock läßt grüßen," wie ich später auseinandersetzen werde. Ein Zug von Selbstbewußtsein liegt ja offen in Dürers ganzem Wesen, mit einer kleinen Zugabe von Eitelkeit, und so dürfen wir wohl annehmen, daß er das Pergamentblatt, worauf das Bild gemalt war, nach der Heimath geschickt hat, um den Seinigen von sich sowohl, wie auch von seinen Fortschritten in der Kunst Kunde zu geben. Mir scheint es, daß dieses Selbstbild in dem „welschen Rock" als der wichtigste Zeuge für Dürer's Anwesenheit in Italien im Jahre 1493 anzusehen ist.

Vielleicht war auch die Ankunft dieses Bildes Ursache, daß sein Vater ihn 1494 von der Wanderschaft nach Hause rief. Der Vater mochte denken, daß sein Sohn nicht länger mehr den fruchtbaren Samen ins eigene Innere säen, sondern aus diesem inneren Felde auch zu ernten anfangen müsse. Als folgsamer Sohn kam der junge Albrecht, wie bereits bemerkt, nach Pfingsten 1494 wieder in die Heimath zurück.

Die Wanderschaft war für Dürers Entwickelung von der allergrößten Wichtigkeit. Er hatte die karakteristischen Unterschiede der Kölner, Kolmarer und Venezianischen Schulen studiren können; bemerkte die Kunstgriffe in der Kupferstich- und Radirkunst der Meister Schongauer und Mantegna durch eigene Anschauung in der unmittelbaren Nähe, wo sie entstanden; vor allem aber ward er sich auf dieser Reise klar bewußt, daß die Höherbildung der Kunst allein durch die bedeutungsvollere Darstellung der Natur, der Landschaft in der Malerei erzielt werden könne. Zu diesem Zweck gab er sich denn auch mit ganzer Seele dem Studium der Natur hin. Wenn wir sehen, daß er, namentlich in seinen früheren Werken, mit Vorliebe sich der landschaftlichen Hintergründe bediente, so müssen wir diesen Zug als auf seiner Wanderschaft empfangen deuten, als der deutsche Jüngling fröhlich über Berg und Thal dahinzog, offenen Sinnes für den Eindruck jeder Schönheit, die ihm vor Augen trat. Hatte er eine bemerkenswerthe Partie gefunden, so machte der Fuß Rast und es entstand ein Bild. Unzählige Menschen hatten vor Dürer dieselben Wege gewandelt, aber keiner hatte den Gedanken, diese Ansichten und Farben auf ein Blättchen Papier zu fixiren. Dieser Naturreiz, so voll und ganz mit der Kunst durchgeistigt und vereint,

ist auf keinem einzigen vor Dürer entstandenen Gemälde zu finden. Wenn dies den späteren Künstlern leichter gelang, so ist das Verdienst desselben auf Albrecht Dürer zurückzuführen, der ihnen den Weg gezeigt hat. Dürer ist der Begründer der eigentlichen unabhängigen Landschaftsmalerei.

Drei und zwanzig Jahre alt, trat Dürer als selbstständiger Meister in seiner Heimath auf. Die Lehr- und Wanderjahre sind vorüber, und es öffnet sich unserem Blick eine vier und dreißigjährige Thätigkeit, die ihm seinen hohen Platz in der Kunstgeschichte anweist und uns den ganzen geistigen Reichthum seines Innern, aber auch zugleich das Herz eines Mannes offenbart, in dem jede Betrachtung neue Tiefen erschließt. Während wir bei seinem großen Nachfolger und Zeitgenossen, Rafael Santi, den ganzen vergleichenden Ausdruck seines inneren Lebens in seinen Werken finden, ja gestehen müssen, daß ihm, wie dem glücklichen Dichter, oft ein tiefsinnigeres Werk gelungen, als er selbst geahnt hatte, so tritt bei Dürer der entgegengesetzte Fall ein. Bei ihm ist immer mehr geistiger Gehalt vorhanden, als er eben geben will.

Dürer war kaum zu Pfingsten 1494 nach Hause zurückgekehrt, als sein Vater mit einem für sein ganzes Leben entscheidenden Plan hervortrat, auf den der Sohn, wie deutlich zu sehen, aus kindlichem Gehorsam einging. Es war dies die Verheirathung des jungen Dürer mit der Tochter eines dem alten Dürer bewährten Freundes, des als Handelsmann und Musikus damals bekannten Hans Frei. Dürer spricht die ganze Art des Ehewerbens in wenigen Worten aus: „Da handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter, Jungfrau Agnes, und gab mir mit ihr 200 Gulden, und wir hielten die Hochzeit, die war am Montag vor St. Margarethen (7. Juli) im Jar 1494." Hieraus spricht deutlich die Kunde, daß, obwohl es kein Schaltjahr war, die Jungfrau den Jüngling gefreit hatte.

Dürer hat im ersten Jahr ihrer Ehe ihr Bildniß gemalt, nach welchem sie in der Jugend sehr schön gewesen sein muß. Auch Dürer war, wie in seinen Selbstportraits zu sehen, ein stattlich hübscher Mann; und es wird gesagt, wenn die jungen Eheleute Sonntags zur Kirche gingen, daß es das schönste Ehepaar in ganz Nürnberg gewesen sei. Gleichwohl lag in dem Gesicht der Frau, trotz des freundlichen Lächelns, nach dem prächtigen Brustbilde einer Silberstiftzeichnung aus dem Jahre 1504, mit der Bezeichnung „Albrecht Dürerin," das sich gegenwärtig im Besitz von Dr. Blasius in Braunschweig befindet, etwas Hartes und Kaltes. Dieser selbe Zug, jedoch mit dem jetzt fehlenden Lächeln, wird auf den beiden letzten Bildnissen, die Dürer von seiner Frau gemacht hat, noch mehr ausgeprägt: das eine zu Antwerpen in holländischer Tracht mit Kohle gezeichnet, und das andere während der Heimreise, mit der angefügten Bemerkung: „auf dem Rhein mein Weib bei Boppard" überschrieben, in Silberstiftzeichnung. Auf letzterem äußert sich der Zug des Herrischen unverkennbar. Das war ja auch in der That eine Seite ihres Karakters, neben geistiger Beschränktheit. Pirck-

heimer mußte ihr wohl das Lob einer ehrbaren, frommen Frau zollen, er wünscht aber, sie wäre lieber eine „Pübin" gewesen. Es fehlte ihr gänzlich das Organ für das höhere, freiere Geistesleben, in dem sich Dürer bewegte, worin sie eben nur ein Ueberspringen sittlicher Schranken sah, eine Zeit- und Geldverschwendung. Ihr wohnte jener praktische, häusliche Sinn inne, wie er sich bei den auf Erwerb basirten Verhältnissen in den Reichsstädten zum Uebermaß ausbilden und zu Geiz, Rechthaberei und keifendem Wesen gestalten konnte. So wollte sie überall den pekuniären Erfolg der Arbeit sehen und spornte ihren Gatten zu übermäßiger Thätigkeit an, suchte ihn vielleicht gar von dem höheren Schaffen ab und auf eine niedrigere Bahn zu lenken, durch Werke, die sich leichter in Gulden als in Ruhm umsetzen ließen. Dürer nannte sie auch, mit einem nicht mißzuverstehenden Ausdruck, seine Rechenmeisterin. Sie hat sich, allen Frauen zur Warnung, die ihre Gatten von einer freien geistigen Thätigkeit über Gebühr zurückhalten und aus einer höheren Sphäre niederziehen wollen, den üblen Ruf einer Xanthuppe erworben, der ihr auch, trotz Thausing und Anderen, die sie zu vertheidigen sich bemühen, nicht wird genommen werden; das vollendetste Gegenbild der an Dürers 425. Geburtstag gestorbenen Wittwe Robert Schumanns, der edlen, hochherzigen Klara Schumann. — Dürers Ehe blieb kinderlos.

Dürer wurde bald eine der angesehensten Persönlichkeiten in Nürnberg, und wir haben Kunde davon, daß sich sein gesellschaftlicher Verkehr mehr mit den gelehrten Spitzen der Wissenschaft und Litteratur, als mit den Künstler Kollegen verbunden hat. Unter diesen tritt nur eine engere Beziehung zu Peter Vischer, dem berühmten Erzgießer hervor, während seine Verbindung mit den gelehrten Größen: Konrad Celtes, Willibald, Pirckheimer, Anton Kreß, Christoph Scheurl, Lazarus Spengler, Hans Imhof, Stephan Paumgärtner und vielen Anderen allgemein bekannt ist. Besonders mit Pirckheimer war er innigst befreundet, und verkehrte er fast täglich in dessen Hause. Willibald Pirckheimer war der größte Gelehrte Nürnbergs und einer der berühmtesten wissenschaftlichen Geister seiner Zeit. Die Schriften Pirckheimers und Dürers eigene Aufzeichnungen geben über diesen geselligen Verkehr des Meisters mit den geistigen Honoratioren der Reichstadt an der Pegnitz genügsam Aufschluß.

Die Künstlerlaufbahn Dürers scheidet sich in eine vorbereitende und eine Periode der vollendeten Meisterschaft. Die erstere fällt in die Jahre von 1494 bis 1506, die letztere beginnt mit seiner Rückkehr von einer zweiten Reise nach Italien, 1507. Ueberblicken wir nun die des ersten Abschnitts, so tritt im Ganzen die Technik der Oelmalerei gegen die freie Handzeichnung und die Darstellung derselben auf der Kupferplatte und dem Holzstock noch zurück, ein Beweis, daß Dürer mehr auf eigene Entwürfe, als auf bestellte Arbeiten angewiesen war.

Das erste aus dieser Zeit genannte größere Gemälde, war eine Altartafel für die Schloßkirche in Wittenberg, mit zwei dazu gehörigen Seitenflügeln. Das Hauptbild stellt eine Maria dar, zu deren Füßen das kleine Jesuskind auf dem Boden im Schlummer liegt, von Engeln umspielt. Das Gemälde ist ziemlich beschädigt und augenscheinlich später an den Rändern stark beschnitten worden, so daß man seinen richtigen Werth nicht wohl bestimmen kann. Dagegen sind die beiden Flügelgemälde, der heil. Antonius im Buch lesend und der heil. Sebastian im Gebet, wohlerhalten. Sie befinden sich in der Dresdener Gemälde-Gallerie. Daß sie von dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen bestellt gewesen sein mögen, deutet man aus einem Oelgemälde (Portrait), welches bis unlängst in London war, sich aber jetzt im königlichen Museum zu Berlin befindet, und mit ziemlicher Sicherheit als ein Bildniß Friedrichs angenommen wird. Betrachtet man die Händehaltung des heil. Antonius und die auf dem Portrait, so leuchtet der Zusammenhang klar ein. Der Kurfürst kam in den Jahren 1494 bis 1501 öfters nach Nürnberg, und jedesmal besuchte er Pirckheimer, den Freund unseres Künstlers — vielleicht hat dieser auch den Kurfürsten bei einer solchen Gelegenheit selber kennen lernen — und so mag Dürer wohl eine erste Bestellung von Friedrich erhalten haben.

Ein zweites Altargemälde, das er bestimmt für den Kurfürsten anfertigte, da sich dessen Wappen auf den Flügeln befindet, ist gegenwärtig in der Residenz des Fürstbischofs von Wien zu St. Veit, weshalb man es das St. Veiter Altarbild nennt. Dasselbe stellt eine Kreuzigung in mächtigen landschaftlichen Proportionen dar, von einer großen Volksmenge umgeben, darunter viele Reiter. Das Gemälde ist weniger gut und scheint bereits von Gesellen nach einer sich in Basel befindlichen Skizze Dürers ausgeführt. Es wird angenommen, daß es ebenfalls ursprünglich nach Wittenberg gekommen war.

Es gibt noch drei andere Tafelgemälde Dürers aus dieser Zeit, von welchen eine, die Anbetung der heil. drei Könige darstellend, aus dem Jahr 1504 in der Uffizien Gallerie in Florenz, die beiden andern in der Pinakothek zu München sich befinden. Das eine dieser Gemälde stellt die Kreuzabnahme dar. Der landschaftliche Hintergrund ist herrlich empfunden und malerisch durchgeführt. Die Perspektive ist von einer erhöhten Stellung gedacht. So steigt in der Mitte, über die trauernde Gruppe, die Stadt Jerusalem empor, links von einer Wald- und Felsenlandschaft begrenzt; rechts, weit zurück an einer Bergabstufung das Meer. Von den handelnden Figuren ist wohl der Körper des todten Heilandes die mißlungenste, die Beine sind übernatürlich lang gestreckt. Der den Leichnam hantierende Nikodemus ist im kriegerischen Gewande mit engen Beinkleidern und hohen Stiefeln, also anachronistisch dargestellt, wie das zu jener Zeit und auch seitdem häufig geschah, um dem schlichten Volk die Handlung deutlicher zu machen. Ebenso ist die beim tragischen Anblick laut aufschreiende Magdalena, wel-

die die rechte Hand des todten Heilandes erfaßt, im Anzug einer Nürnbergerin zu Dürers Zeit mit modischer Haube bekleidet, wiedergegeben. Er hat, wie mir scheint, in der Magdalena seine Frau portraitirt. Hinten an dem Kreuz, auf einer Erhohung, steht der Lieblingsjünger Johannes, voll leidender Betrübniß. Neben ihm tritt die gefaßtere Schwester der Magdalena mit dem Balsamtrug hervor, während ganz zur Rechten Joseph von Arimathea, im Arm den Myrrhentopf tragend, heranschreitet, eine herrliche Greisengestalt, voll tiefem wehmüthigen Ernst. Die Mittelfigur bildet die göttliche Mutter, schmerzerfüllt, doch ergeben in das herbe Schicksal. Zu beiden Seiten der leidenden Jungfrau sind noch zwei Frauengestalten mit den Zeichen des Schreckens und der Klage dargestellt. Die Ausdrücke sämmtlicher Gesichter sind meisterlich empfunden und wiedergegeben, wie bis dahin (1500) noch kein Gemälde sie aufzuweisen hat. — In diesem Gemälde hat Dürer vor allen andern Meistern mit der Vergangenheit der Kunst gebrochen, indem er das rein menschliche Fühlen und Empfinden an die Stelle des mystisch Symbolischen setzte.

Als Gegensatz zu dieser Darstellung des Hochtragischen bildet das andere, in der Pinakothek befindliche Altarbild, das Dürer für die Patrizierfamilie Paumgärtner malte, eine liebliche Idylle. Es stellt die Geburt Christi dar. Der Ort der Handlung ist hier in eine mächtige Ruine verlegt, mit hochgeschwungene Bogen, durch welche hindurch man eine Landschaft mit Bäumen und einem Bauernhause in weiter Ferne sieht. Um den Stallgebrauch anzudeuten sind Ochs und Eselein nicht vergessen. Die jungfräuliche Mutter sitzt mit gekreuzten Armen, die wonnigen Blicke auf das vor ihren Füßen auf Streu liegende Jesuskind gerichtet, das von kleinen Engeln umschwebt wird, die theils das Kind, theils die glückliche Mutter voll himmlischer Seligkeit anschauen. Verwundert sieht Joseph dem seltsamen Ereigniß zu. Im Hintergrunde erblickt man bereits die Hirten, welche hereintreten, um den verheißenen Heiland zu begrüßen. Die Seitenflügel, noch besser als das Hauptbild erhalten, zeigen zwei geharnischte Ritter mit ihren Pferden, die Stifter des Altars, die Brüder Lukas und Stephan Paumgärtner in lebensgroße Figuren. Sie sollen bestimmt zwei Heilige vorstellen, vielleicht Eustachius und Martinus. Auch hier ist der landschaftliche Hintergrund nicht vergessen.

Außer diesen Altartafeln sind von Dürer aus der ersten Periode noch einige andere Gemälde erhalten, theils Portraits, theils Genrebilder, bzw. weltliche Figuren und Gruppen, wie die Zeichnung der drei fränkischen Bauern, die V. K. Stark mit einer sehr überspannten Phantasie für die drei Männer auf dem Grütli zu deuten versucht, was ihm auch Andere nachgeplaudert haben, das tanzende Bauernpaar, der Lanzknecht mit der Fahne des Kaisers Maximilian, alle in der karakteristisch Dürer'schen Weise ausgeführt und später von ihm in Kupfer gestochen. Von den Portraits werden besonders das Bild der „Fürlegerin," (einer Jungfrau aus der Patrizier-

familie Fürleger in Nürnberg), wahrscheinlich als Studie zu einem Marienbild gemalt, das sich in der Gemäldegallerie zu Augsburg befindet; ferner das in der Pinakothek zu München befindliche Bildniß des Oswald Krell, sowie die Selbstbildnisse aus den Jahren 1498 in der Uffiziengallerie zu Florenz und das berühmte karakteristische Eigenbildniß, fälschlich vom Jahre 1500 bezeichnet, aber wahrscheinlich aus dem Jahre 1504 oder 1505 stammend, welches sich in der Münchener Pinakothek befindet und der ganzen Welt als das große Dürerbild bekannt ist. Ueber dieses Bild mich näher ergehen zu wollen, hieße künstliche Rosen an einen vollen blühenden Rosenstrauch binden. Nur wenige Worte müssen genügen.

Das Bild erinnert in dem Adel seiner Erscheinung, in der Hoheit und Würde des Ausdrucks, an das in der Mitte gescheitelte, lang zu beiden Seiten des feierlichen, leicht bebarteten Hauptes herabwallende Lockenhaar an einen Christuskopf. Der französische Pelzmantel ist sicherlich dasselbe Kleidungsstück, von welchem Dürer in seiner Herzensfreudigkeit über das eben vollendete Altarbild, wovon später die Rede sein wird, aus Venedig schreibt: "Item, mein französischer Mantel läßt euch grüßen und mein welscher Rock auch." Mir scheint es, daß dieses Selbstbild kurz vor Dürers zweiten Reise nach Italien entstanden ist; und dann deutet der vorstehende Satz auf die beiden Selbstbilder, das erste vom Jahre 1493 mit dem „welschen Rock" und dieses mit dem „französischen Mantel," daß Pirckheimer, der von beiden Bildern volle Kenntniß besaß, die vielleicht in Pirckheimer's Hause, bzw. seinem Besitz waren, sich bei ihrem Anblick an seinen in Italien abwesenden Freund erinnern möge.**)

Das hier besprochene Bild ist unzählige Mal kopirt worden und durch Kupferstich, Stahlstich, Holzschnitt, Lithographie, Farbendruck, Photogravur und auf jede andere Manier der Reproduktion über die ganze Welt verbreitet worden. Leider hat das in München befindliche Original durch öftere Uebermalung und 1871, zur Jubiläumsfeier Dürers, durch „Renovirung," d. h. „Pettenkoferirung," viel von der ursprünglichen Zartheit und Weiche verloren.

In diese erste Periode der Dürerschen Kunst fallen auch die wichtigsten seiner Werke, die seinen Namen unter Volk und Künstlern, Hoch und Gering allgemein bekannt machten und den mächtigen Beifallssturm erweckten, der ihm überall gezollt wurde, seine berühmten Holzschnitte und Kupferstiche. Außer zahlreichen zerstreuten Arbeiten, gibt es neun Hauptwerke dieser Kunst von ihm, die noch in unserer Zeit in zahlreichen Kopien immer neue Vervielfältigung gefunden haben, darunter eine Prachtausgabe der drei Holzschnittwerke: „Apokalypse," „Marienleben" und „Große Passion," veranstaltet von den beiden hervorragenden Künstlern, Wilhelm Kaulbach und August Kreling, dem Schöpfer des Cincinnatier Prachtbrunnens; sowie die durch Soldan veröffentlichten „Sämmtlichen Kupferstiche Dürers mit Text von Wilhelm Lübke." (Nürnberg, 1889.)

Auf dem Werke Dürers, das auch in der letzten großen Periode der Meisters unübertroffen, selbst unerreichbar, müssen meinem Vorhaben gemäß diese einzelnen Blätter zusammengefaßt werden. Eine Beschreibung derselben muß für einen eigenen Band vorbehalten bleiben, weshalb ich sie hier nur in Kürze anführen will. Es sind — Holzschnittwerke:

1. Der „Marienleben“ mit Einfassungen in 17 Blättern. Dürers Text beschäftigt sich damit zu Dürers Lebzeiten zahlreiche Auflagen erfahren, und von der 4. Auflage an wurde noch ein 16. Blatt hinzugefügt: mit der Geschichte von der heiligen Jungfrau der Offenbarung niederschreibt. Die erste Auflage erschien 1501.

2. Die „Große Passion.“ 11 Blätter in Folio, deren erste Veröffentlichung gewöhnlich in die Jahre 1510 – 1511 gesetzt wird, was nach Thausing ein Irrthum ist, der richtige Ursprung vorerwähnt, daß wahrscheinlich die ersten sieben Blätter bereits um Jahrzehnt früher, also um 1500 – 1501 entstanden sein müssen.

3. Die „Kleine Passion.“ 36 Blätter. Dürers, 1509 bis 1511.

4. Das „Marienleben,“ 20 Blätter. Dürers, dessen Entstehung Thausing in die Jahre 1501 – 1505 legt. Gedruckt wurde erst die ganze Sammlung im Jahre 1511 herausgegeben.

5. Das „Lebensgroße Bildnis Maximilians.“ 21 Blätter, Nürnberg, 1514 – 1515. 2. Auflage in 24 Blättern, nach Dürers Tode.

6. Das „Große Schalk.“ 4 Blätter, ohne Orte, 1517.

7. „Kaiser Maximilians Triumph.“ Kunstgeschichtliches in Holzschnitt in 51 Blättern von Dürer und 8 Blättern von Hans Schmid.

8. „Kleine Maximilians Triumphwagen.“ 8 Blätter, nach den Originalzeichnungen Dürers herausgegeben von Waldmann, 1522.

Die Sammlung im Kupferstich ist nur zu nennen:

9. Die „Kupferstich Passion.“ 16 und 24 Blätter; deren Veröffentlichungszeit verschieden angenommen wird.

An diesen Werken Dürers schließt sich eine verhältnismäßig kleine Reihe von Holzschnitten des Meisters, welche als die „Kleine Passion,“ und ebenso durch Größe Anordnungen, 37 Blätter, auf dem gewöhnlichen Papier fortgesetzt mit Feder und Pinsel ausgeführt sind. Diese Zeichnungen scheinen Dürer in die Mitarbeiterschaft an Werken und wurden durch Pilgram in Öffentlichkeit herausgegeben.

Dürer hat Lyon. 100 Blätter, welche schon bei weitem noch nicht als Holzschnitte und Kupferstiche, die aus Dürers Werk entnommen sind. Bartsch in seinem „Peintre Graveur“ 100 als Holzschnitte, 80 Kupferstiche, 4 Radierungen und eine Bücher-Zeichnung von Dürer auf, deren Echtheit noch stark bestritten und nicht Nummern vermehrt wird, also 187 Stück. Thausing hat hervorragend gehörte Dürerwerke, einige Bücher gestrichen, darunter Dr. Wilhelm Lübke's Urteil wurden als echt verbleiben. Doch hat Thausing auch mehrere neue hinzugefügt.

Nach Thausing gibt es von Dürer, soweit seine Werke bis jetzt aufgefunden und geprüft wurden: 83 Gemälde in Oel- und Wasserfarben, 89 Kupferstiche, 10 Radierungen, 1 Niello, 190 Holzschnitte, 9 Skulpturen und außerdem noch Zeichnungen der mannigfaltigsten Manieren 370 Stücke, ein Alphabet in Holzschnitt, ein Wandgemälde (Fresko), zwei Glasgemälde und zwei Tafelgemälde, die jedoch angezweifelt werden: zusammen 728 Nummern. Hierin sind die zahlreichen Holzschnittzeichnungen zu seinen drei kunsttheoretischen Werken: „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheid," „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken," und seine „vier Bücher von menschlicher Proportion," sein als Originalarbeit bis jetzt noch unübertroffenes Hauptwerk, nicht einbegriffen.

Auch zu jener Zeit herrschte in Deutschland der Spruch, „Alles was gut ist, kommt aus der Fremde" und der andere Spruch: „Kein Prophet ist angenehm in seinem Vaterland." Zur Bestätigung dieser beiden Sprüche geschah es denn auch, daß im Jahre 1500 ein italienischer Maler und Kupferstecher nach Nürnberg kam, wo doch Meister Wohlgemuth und Dürer schon so Vortreffliches geleistet hatten, und daß dieser Fremdling, der sich Meister Jakopo de' Barbari nannte — in Nürnberg erhielt er den Namen Jakob Walch, d. h. der Welsche — daß dieser sofort Hofmaler des Kaisers Maximilian, mit einem Jahresgehalt von hundert Gulden, nach heutigen Werthverhältnissen gedacht, etwa soviel wie tausend Thaler, angestellt wurde. Es kann allerdings nicht abgesprochen werden, daß Meister Jakob, wie wir ihn schlichthin nennen wollen, ein wirklicher Künstler war, allein der Welsche trat sofort mit einer Prätension auf, als ob er alles Kunstwissen in sich einzig zusammengefaßt habe. Thausing nennt ihn den Proteus unter den Künstlern.

Der Italiener kam nun mit der Behauptung hervor, daß er die Maße der menschlichen Proportionen entdeckt habe, obwohl es sich nach gründlicher Prüfung seiner eigenen Werke später herausstellte, daß er sich dann gegen seine Lehre fast immer selbst versündigt hat. Auf Dürer übte diese kecke Behauptung indessen einen unberechenbaren Einfluß aus, da er seitdem seine Forschungen nach den Maßverhältnissen des menschlichen Körpers unabläßig fortsetzte und schließlich durch seine Schöpfungen den Italiener vollständig besiegte. Auch die Feinmalerei, die besonders in Venedig durch die Brüder Bellini geübt und von Meister Jakob nach Deutschland getragen wurde, (ein prächtiges Beispiel desselben, aus dem Jahre 1504, besitzt die Gallerie zu Augsburg), wirkte auf Dürer unmittelbar ein und veranlaßte ihn zu einer Reihe köstlich ausgeführter Aquarellstudien, die zum Theil in der Albertina zu Wien sich befinden. Die kleine Madonna von 1503, welche das Jeskind stillt, im „Belvedere" zu Wien, erinnert ebenfalls in ihrer Behandlung an diesen Wettstreit. Endlich riß sich Dürer von der Beeinflussung des Italieners los, und warf sich ganz wieder auf seine Eigenart des Naturgemäßen zurück.

Nun entstand das bereits erwähnte Tafelbild der Anbetung der heil. drei Könige, für Friedrich den Weisen gemalt, womit Dürer seinen Sieg über den Italiener endgültig besiegelte. Meister Jakob verließ dann auch Nürnberg und siedelte nach den Niederlanden über, wo er in die Dienste der Königin Margaretha trat. Das Altarbild aber, das köstliche Werk liebevollster Sorgfalt, wie Lübke es nennt, erhielt Kaiser Rudolf II. von Kurfürst Christian II. geschenkt und kam im vorigen Jahrhundert durch Austausch gegen italienische Bilder nach Florenz in die Uffizien Gallerie. Es ist eine der lieblichsten Idyllen, voller Anmuth, ganz deutsch, in einer prächtig aufgefaßten Landschaft dargestellt und mit seltener koloristischer Harmonie durchgeführt, wie Thausing versichert.

Vielleicht hat der Wettstreit mit Meister Jakob unseren Dürer zu einem zweiten Besuch Italiens angeregt. An Gelegenheit konnte es nicht fehlen, bei dem lebhaften Verkehr zwischen Nürnberg und Venedig; waren doch in letzterer Stadt mehrere Nürnberger ansässig und hatten Komptoire daselbst. (Gerade in diesem Jahr (Herbst 1505) ging eine Nürnbergische Gesandtschaft dorthin, darunter Dürers Freund, Konrad Imhof, um von dem Dogen und Rath Gesetze über Vormundschaft sich auszubitten, die auf Nürnberg dann übertragen wurden. Eine solche Reise mußte für Dürer, dessen Auge geöffnet war für die schärfste Auffassung der Außenwelt, der Landschaft, des Menschenlebens, die reichste Anregung geben. Nicht die fremde Schule war es, die er suchte, er war eine zu selbstständige Persönlichkeit, um sich von fremden Einflüssen beherrschen zu lassen. Er trug das Bewußtsein in sich, daß die Deutschen einen eigenthümlichen Vorzug vor allen übrigen Völkern besäßen. Doch unter fremdem Himmel, fremden Eindrücken mochte er die Bestätigung holen.

Die freie Reiseluft, die bevorzugte angesehene Stellung, die der Künstler überhaupt in Italien einnahm, die vielseitige Anerkennung seiner Leistungen thauten die Seele des deutschen Meisters auf, das Leben gestaltete sich ihm schön und reizend. „Ich wollte," schreibt er an seinen Freund Pirckheimer, „daß Ihr hier zu Venedig wäret! Es sind so viele ortige Gesellen unter den Italienern, die sich je länger je mehr zu mir gesellen, daß es einem wohl ums Herz sein möchte; vernünftige Gelehrte, gute Lautenschlager und Pfeifer, Kenner in der Malerei und Leute von viel edler Gesinnung und rechter Tugend, und sie erweisen mir viel Ehre und Freundschaft. Dagegen sind unter ihnen auch die untreuesten, verlogene, diebische Böswichter, von denen ich nicht geglaubt hätte, daß sie auf dem Erdreich lebten. ... Ich habe viele gute Freunde unter den Italienern, die mich warnen, daß ich mit ihren Malern nicht esse und trinke. (Wahrscheinlich eine Andeutung, man möchte ihm den Giftbecher reichen.) Auch sind mir ihrer viele feind, und machen mein Werk nach in den Kirchen und wo immer sie es bekommen mögen; nachher schelten sie es und sagen, es sei nicht antikischer Art. .... Aber Giambellin (Giovanni Bellini, der berühmteste Maler Venedigs) der

hat mich vor vielen Edelleuten sehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute sagen mir alle, was für ein rechtschaffener Mann er sei, daß ich ihm ebenso gewogen bin. Er ist sehr alt und noch immer der beste in der Malerei."

Später besuchte ihn Bellini öfters, und Camerarius hat uns unter anderem darüber eine hübsche Anekdote aufbewahrt, die vor vielen erdichteten hinreichend bewährt erscheint, und von mir nicht übergangen werden soll. Im freundlichen Verkehr der beiden Künstler, damals beide die besten und tüchtigsten ihres Volkes, fehlte es nicht an gegenseitiger Lobpreisung ihrer Werke. Während Dürer großmüthig Alles bewunderte, lobte der Italiener vorzüglich die Feinheit und Schärfe der Zeichnung des Haares auf den Dürer'schen Bildern. Er erbat sich als besonderes Zeichen der Freundschaft einen der Pinsel, mit welchen Dürer so staunenswerth male. Dieser reichte ihm eine Anzahl gewöhnlicher Pinsel, womit er zu malen pflegte und bat, einen zu nehmen, wenn er nicht vorziehe, alle zu nehmen. Giovanni Bellini glaubte, nicht recht verstanden worden zu sein, und forderte von neuem einen der Pinsel, welche, wie er meinte, besonders zubereitet sein müßten, um die langen und feinen Parallelstriche zu ziehen, wie sie in den Dürer'schen Haarzeichnungen immer vorkommen. Dürer bemerkte, daß er mit keinen andern Pinseln, als den gewöhnlichen die Haare male, und um seinen italienischen Freund zu überzeugen, lieferte er sogleich eine Probe, indem er in der bekannten Weise eine Locke langen Frauenhaares malte. Bellini gestand es offen Mehreren, er würde es einem Andern nie geglaubt haben, was er mit eigenen Augen gesehen.

Natürlich fand Dürer seinen nächsten Haltpunkt bei den Deutschen in Venedig, die im Handel die bevorzugteste Nation damals waren. Soeben hatte der Senat von Venedig das große Etablissement derselben, "Il fondaco dei Tedeschi," neben der Rialtobrücke, welches 1505 niedergebrannt war, durch den Baumeister, Fra Giocondo, der bald darauf mit Rafael den Bau der Peterskirche leitete, mit der größten Pracht im klassischen Stil wieder aufbauen lassen. Nach Dürers Abgang schmückten die beiden jugendlichen Maler, Tizian und Giorgione, die Außenseite mit Fresken, welche die Barbarei der Oesterreicher, bei der Umwandlung des Palastes in ein Finanzgebäude, wieder zerstört hat.

Ganz in der Nähe befand sich die Bartholomäus-Kirche und für diese bestellten die Deutschen Venedigs bei Dürer ein Altargemälde, das den Anfang zu den Werken seiner großen Meisterperiode bildet. Es galt als Prohestück der deutschen Kunst gegenüber der italienischen, und Dürer warf auch sein ganzes Können in die Wagschale. Mit stetigem Eifer beschäftigte er sich fünf Monate lang mit diesem Bilde, wobei er jede andere Arbeit aufgab. Länger als er gehofft hatte, nimmt das Werk in Anspruch. Endlich ist es fertig. —

Der Gegenstand war ein kirchlich nationaler. In der Mitte vor einem prachtvollen golddurchwirkten Vorhang thront Maria mit dem Jesuskind, von zwei Engeln bekrönt. Vor ihr kniet rechts Kaiser Maximilian im Kaisermantel, zu seinen Füßen die Kaiserkrone. Ihm setzt die Gottesmutter einen Kranz von blühenden Rosen auf's Haupt. Dem Kaiser gegenüber kniet Pabst Julius II. im vollen päbstlichen Ornat, zur Seite die Tiara auf dem Boden stehend. Diesem ist das göttliche Kind im Begriff, einen ähnlichen Kranz von Rosen aufs Haupt zu setzen. Im Hintergrunde, über dem Pabst, sieht man den heil. Dominikus, welcher den Kardinal Erzbischof von Venedig ebenso bekränzt. Zu beiden Seiten reihen sich zahlreiche Gruppen, links hinter dem Pabst die Geistlichkeit, rechts weltliche Personen, Männer und Frauen, darunter Meister Hieronymus von Augsburg, der Erbauer des Kaufhauses, mit dem Winkelmaß in der Hand; daneben Dürer's Freund Imhof. Ueber Allen schweben Engel, welche gleichfalls Kränze austheilen. Zu den Füßen der Jungfrau ein lautenspielender Engel. Rechts ganz im Hintergrunde sieht man den Künstler selbst und seinen Freund Pirckheimer als stille Zuschauer. Den Hintergrund bildet eine malerische Landschaft von Bäumen und weit dahinter Felsen. Dürer hält ein Täfelchen mit der Inschrift: "Exegit quinquemestri spatio Albertus Duerer. Germanus. M. D. V. I." und dem Monogramm.

Das Gemälde Dürers erregte ungeheures Aufsehen in Italien, daß selbst der Doge und der Patriarch den Maler in seiner Werkstatt mit ihrem Besuch beehrten. „Wisset," schreibt Dürer an Pirckheimer, „daß meine Tafel sagt, sie wolle einen Dukaten darum geben, daß Ihr sie sähet, sie sei gut und schön von Farben. Ich habe großes Lob dadurch überkommen, aber wenig Nutzen." Und zwei Wochen später schreibt er: „Wie Ihr euch selbst wohl gefallet, ebenso gebe auch ich hiermit zu verstehen, daß es ein besseres Marienbild im Lande nicht gebe; denn alle Künstler loben dasselbe, so wie Euch die Herrschaften. Sie sagen, daß sie ein erhabeneres, lieblicheres Gemälde nie gesehen haben ꝛc."

„Die ganze Komposition," sagt Lübke, „in ihrem herrlichen, frei bewegten Gleichgewicht, zeugt von dem Eindruck, welchen die italienische Kunst auf Dürer gemacht und ist doch wieder das Ergebniß seiner eigenen Anschauung." Das Werk wurde seiner Zeit so hoch geschätzt, daß Kaiser Rudolf II., der es erwarb, es durch vier Männer über die Alpen nach Prag tragen ließ. Gegenwärtig befindet es sich im Prämonstratenser Stift Strahow bei Prag in sehr vernachlässigtem Zustande. Eine alte etwas abweichende Kopie des „Rosenkranzfestes," wie das Gemälde genannt wird, ist in der kaiserlichen Gallerie zu Wien.

Die übrigen damals in Venedig entstandenen Werke Dürers muß ich der Zeit halber übergehen. Ein „Christus am Kreuz," Sicherlich das vollendetste Gemälde seiner Art, befindet sich in der Gallerie zu Dresden.

Der Rath von Venedig versuchte, den seltenen Künstler dort zu halten und bot ihm ein Jahresgehalt von 200 Dukaten an. Von seiner Vaterstadt hatte Dürer, wie er versichert, in seinem ganzen Leben nicht mehr als hundert Gulden reinen Gewinn gehabt. Später wollte ihn der Kaiser Maximilian frei von Abgaben machen, aber der Rath von Nürnberg nöthigte ihn, freiwillig auf das kaiserliche Anerbieten zu verzichten. Gleichwohl zog es ihn wieder nach der Heimath zurück. „Deutschland," sagt von Eye, „gewann seinen größten Künstler, aber ein herrlicher Geist ging zu Grunde." — Zu Grunde? Nein! Denn erst jetzt begann die Zeit seiner herrlichsten Siege!

Ehe Dürer nach Deutschland zurückkehrte machte er noch einen Abstecher nach Bologna, woselbst er nach dem Zeugniß seines Landsmannes, Christoph Scheurl, der eben dort studirte, wie ein Fürst gefeiert wurde. Es wird auch erzählt, daß Dürer dort in einer Versammlung der Maler, wo jeder eine Probe seiner Kunst ablegte, mit freier Hand einen Kreis auf eine Tafel gezogen und einen Punkt mitten hineingesetzt habe, was nachgemessen, sich als ein vollkommenes Rund ergab. Der gelehrte Jesuit und berühmte lateinische Dichter, Jakob Balde, feiert diese Kunstprobe Dürers in einem eigenen Epigramm (1644):

Circulus Alberti solo Carbone notatus
Annulus et digitis, Norica virgo tuis.

(Albrechts Ring, mit Kohle und freiem Finger gezeichnet:
Nürnbergs Sohn, du allein ziehst den vollkommenen Kreis.)

Scheurl berichtet noch andere derartige Sachen, die aber, wie Thausing meint, an Unwahrscheinlichkeiten leiden mögen, obwohl Scheurl selbst bei vielen will Zeuge gewesen sein. Bedenkt man aber dem Thausing'schen Zweifel gegenüber, was der italienische Kunsthistoriker Giorgio Vasari in seinem „Leben der Künstler" (Florenz 1550) über Dürer sagt, und welche Fabeleien er von ihm mittheilt, wie er dem Rafael den Ausspruch in den Mund legt: „Hätte dieser (Dürer) die Antike gekannt, er überträfe uns alle," ein Spruch sicherlich von Vasari erfunden, und noch viele andere Fabeleien mehr, so scheint mir Thausing's Skepsis eine übersempfindliche zu sein. Der genannte italienische Kritiker, der doch ein Zeitgenosse der gesammten großen Meister seines Vaterlandes war, stellt im Wesentlichen unseren Dürer auf die gleiche Höhe mit Michael Angelo, Rafael, Leonardo ꝛc. und erhebt ihn über die meisten anderen. Daß aber schon zu Lebzeiten des Künstlers solche Wundergeschichten entstehen konnten, beweist die überlegene Größe des Mannes.

Dürer kehrte nach Deutschland zurück, zwar nicht mit Geld und Gut beladen, aber reich an neuen Anschauungen, an Erfahrungen in der Technik, an frischem Lebensmuth. Wir treten hiermit in diejenige Lebensperiode des Künstlers ein, welche in jeder Beziehung die fruchtbarste war, sowohl an produzirten großen Werken, wie auch an einer vollendeteren Kunst. Ein wohlthuender Einfluß, den Italien auf ihn übte, läßt sich nicht verkennen,

nicht weil er den italischen Meistern etwas abgeguckt hatte, — Michael Angelo und Rafael waren noch nicht ordentlich bekannt und ihr Ruf damals noch gering, Leonardo da Vinci's Ruhm drang kaum nach dem Norden Italiens hinauf, Lukas Signorelli war noch ohne Namen, den erst die Deutschen dieses Jahrhunderts, Goethe und Platen, recht geweckt und emporgehoben haben. Nur der greise Mantegna, dessen Stiche Dürer hatte kennen und schätzen lernen, und der ebenfalls hoch betagte Giovanni Bellini, dessen älterer Bruder, Gentili Bellini, bereits gestorben war, konnten den deutschen Künstler berühren und hatten ihn in gewissem Maße beeinflußt. Es war die italienische Luft und der in dieser Luft athmende Kunstgeist, die ihn belebten und zu anmuthigeren Gedanken und Ideen begeisterten. Ueber Deutschland zog sich damals bereits die drohende Wolke der Reformation zusammen, welche ernste Betrachtungen über das in Sittenverwilderung wenigstens scheinbar dem Untergang geweihte Christenthum veranlaßte. Der italische Himmel hingegen war noch heiter und unbewölkt, und sorglos lebte das Volk ohne Grübelei bezüglich der Zukunft und schwelgte in den Genüssen des Daseins, bei Tanz, Gesang und den Schönheiten, die Natur und Kunst boten. So erscheinen denn die jetzt folgenden Werke Dürers, besonders die kirchlichen, in anmuthigerem Gewand, mit einem erhöhten Duft des religiösen Seins. Das wild stürmische Nordlandsgefühl, das in seiner „Apokalypse" und in der älteren „Passion" braust und sie mit Kraft belebt, weicht einem milderen Hauch des romantischen Gefühlslebens.

Dürer kehrte, wie wir sehen, nach Nürnberg zurück und lebte als ein von einem Triumpfzug heimgekehrter Held, bei Hoch und Niedrig hochgeehrt. Aber der Freistaat, welchem er angehörte und der damals an Reichthum vielleicht nur von Augsburg übertroffen wurde, hat nichts für ihn gethan, hat ihm kein Werk von Bedeutung zur Anfertigung übertragen.

Vor allem beschäftigte Dürer jetzt wieder die Aufgabe der Proportionen des menschlichen Körpers. Schon im Jahre 1504 hatte er einen Kupferstich, „Adam und Eva," fertiggestellt, der vielseitig bewundert und nachgeahmt wurde. In Italien aber hatte Dürer bessere Gelegenheit gefunden, den nackten Menschen zu studieren, als in Deutschland, wo vielleicht Prüderie herrschte und lebende Modelle ihm fehlen mochten. In Italien boten sich ihm, insbesondere für den weiblichen Körperbau, schönere Modelle. Dürer hat unter seinen Skizzen mehrere hinterlassen, die dieses durch die angefügten Jahreszahlen bestätigen. So war denn auch sein erstes Hauptbild, das er in Nürnberg nach seiner Rückkehr malte, das große Doppelgemälde, „Adam und Eva," das sich gegenwärtig in der Gallerie Pitti zu Florenz befindet. Eine alte Kopie desselben besitzt das Prado-Museum in Madrid und eine Kopie dieser Kopie ist in Mainz. †)

Das Original trägt keine Jahreszahl, aber Sandrart berichtet, daß es im Jahre 1507 gemalt sei, was vollen Glauben verdient, da dasselbe, wie wir sehen werden, sich noch zu Sandrarts Zeit im Rathssaale zu Nürnberg

befand. Das Gemälde kam nach dem Tode Kaiser Rudolfs II. in die kaiserliche Kunstkammer nach Prag. Thausing sagt zwar, noch zu Lebzeiten Rudolfs, allein das Doppelgemälde, welches im Jahre 1600 durch Friedrich Falkenburger zu einem Bilde vereinigt und mit einem neuen vergoldeten Rahmen versehen worden war, befand sich während des Kurfürstentages, der in den Monaten Oktober und November 1611 zu Nürnberg abgehalten wurde, noch in der Regimentsstube des Rathhauses, in welcher die Tagung stattfand, ja noch sechs Monate später daselbst. Dürers „Adam und Eva" wird nämlich in der Chronik von Hans Stark (nicht zu verwechseln mit B. R. Stark, welcher eine Biographie Dürers geschrieben hat), der zur Zeit Rathsherr von Nürnberg war, als unter den größten Sehenswürdigkeiten des Saales aufgeführt wie folgt: „In der Ecke sah man ein kleines Potrait des kunstreichen und weitberühmten Malers Albrecht Dürer von Nürnberg; Adam und Evas Bildnisse in Mannesgröße, Dürers Arbeit; die Geschichte vom Zinsgroschen; die beiden Apostel Petrus und Paulus von Dürers Hand ꝛc." Stark lebte von 1548 bis 1629. Seine Chronik in acht Foliobänden (Manuskript) befindet sich in der Bibliothek des Gutsbesitzers von Delhafen zu Wolkersdorf bei Nürnberg. — Der letzte der Kurfürsten verließ damals Nürnberg erst am 10. – 20. Dezember 1611, und Kaiser Rudolf II., der bereits krank war, weshalb der Kurfürstentag abgehalten wurde, um die bevorstehende Neuwahl eines Kaisers zu berathen, starb am 10. – 20. Januar 1612. Am 6. – 16. April 1612 erhielten die Maler Prechtel, Paulus Juvenel, Gabriel Weier, Jobst Harrisch und Georg Gärtner den Auftrag, „den kaiserlichen Triumpfbogen und alle Bilder ringsum an den Wänden zu säubern und frisch zu malen." ††) Auch erhielten sie die Erlaubniß (sollte es wohl ein Auftrag sein?), die Bilder Dürer's „nachzumahlen." Das gäbe uns vielleicht Aufschluß über die Madrider Kopie, und würde somit Thausings Anmerkung, daß das Mainzer Bild von Juvenel gemalt sei, dahin abändern, daß er das Madrider gemalt hat, zumal ja fernerhin mitgetheilt wird, Napoleon, welcher das Dürer'sche Gemälde aus Nürnberg raubte (also die Juvenel'sche Kopie), hätte eine Kopie anfertigen lassen, die, statt nach Nürnberg, nach Mainz gekommen sei, wo es sich gegenwärtig in der dortigen Gemäldegallerie befindet. ‡)

Das „Säubern und frisch Malen" geschah sicherlich, weil der Kaiser Matthias sich bereits am 9. – 19. März 1612 in Nürnberg anmelden ließ, um nach der Rückkehr von der Kaiserwahl aus Frankfurt a. M. in der Pegnitzstadt einen Huldigungstag abzuhalten. Zu dem Zweck wurde auf dem Rathhause ein Triumpfbogen errichtet und mit den „acht großen Bildern, so theils der vortreffliche weit berühmte Maler, Albrecht Dürer, theils auch Nikolaus Orgelgast, auch ein vortrefflicher Maler, vor vielen Jahren gemalt," verziert. Da Orgelgast nur die Bildnisse der Kaiser Ferdinand und Maximilian II. gemalt hat, so fallen auf Dürer die nämlichen sechs Bilder, die von ihm auf dem Kurfürstentag gezeigt wurden, die Portraits Karls des

Großen, Kaiser Maximilians, Adam und Eva (wie berichtet, jetzt nur ein Bild), die Geschichte vom Zinsgroschen, die Apostel Petrus und Paulus und Dürers Selbstbild. — Die Rückkehr des Kaisers Matthias und dessen Hul digung fand in Nürnberg auf den 8. – 13. Juli 1612 statt und bis dahin war also Dürers „Adam und Eva" noch auf dem Rathhause seiner Vaterstadt. Erst nachdem konnte die Kopie, welche man Juvenel zuschreibt, der ja, wie Sandrart berichtet, ein sehr geschickter Kopist war, angefertigt und das Original nach Prag gesandt worden sein. Ich halte das Madrider Gemälde für Juvenels Kopie und glaube, daß es dasselbe Bild war, welches Napoleon in Nürnberg raubte und das später nach Madrid, zu dem Bruder des Korsen, König Joseph gewandert sein wird. ‡‡) Doch zum Schluß mit dieser Spekulation und zum Bilde selbst. Da ich dieses nur in Schwarzdruck Abbildung gesehen habe, so lasse ich hier Thausing's Schilderung desselben folgen:

„Dürers Adam und Eva," schreibt Thausing, „sind die vollendetsten nackten Menschengestalten, welche die Kunst des Nordens bis dahin hervorgebracht hat. Die Stellung des Adam ist ähnlich derjenigen auf dem Kupferstich von 1504, nur hebt er den besser gebildeten jugendlichen Kopf, der mehr von vorn gesehen ist, mit geöffneten Lippen, daß die Zunge sichtbar wird, wie im freudigen Entzücken empor, dazu die abwärts gehaltene, wie zur Abwehr gespreizte rechte Hand und das flatternde blonde Haar, indeß die Linke den von Eva dargereichten Zweig mit dem Apfel faßt. Eva schreitet lächelnd, etwas vorgebeugt, gerade heraus, indem sie einen Fuß über den andern vorsetzt, was die Schlankheit der Körperverhältnisse noch erhöht. Sehr scharf hebt sich das helle Fleisch von dem beinahe schwarzen Hintergrunde ab, es ist ungemein flüssig gemalt, in graue Schatten abgetönt und sehr zart vertrieben. Dabei ist die Ausführung keineswegs kleinlich, ja breiter und weniger gequält, als an den übrigen Meisterwerken Dürers in jenen Jahren; die Haarlocken z. B. sind nicht einzeln nachgezogen sondern durch pastoseren Auftrag von Lichtpartien viel allgemeiner belebt. Wenn die freiere malerische Behandlung der Bellinischen Schule auf Dürer eingewirkt hat, so verräth sie sich am meisten in diesem Werk."

Vergleicht man mit Dürers „Adam und Eva" die Behandlung desselben Themas von andern Meistern seiner Zeit, z. B. Lukas Kranachs Holzschnittzeichnung vom Jahre 1509 oder Rafaels noch späteres Gemälde, die alle unter dem Einfluß von Dürers Kupferstich entstanden, so wird es wohl keinem schwer zu entscheiden, daß Dürers Gemälde an Vollkommenheit der Proportionen, wie an Zartheit der Auffassung weit über die seiner Rivalen steht. Würde man zu den weiblichen Figuren von Kranachs „Parisurtheil," das sich in Karlsruhe befindet, Dürers Eva als vierte Bewerberin gesellen, so dürfte wohl kein Zweifel sein, daß Paris Dürers Eva den Apfel zuerkennen müßte. ‖) „Zu seiner Zeit," sagt von Eye, „war das Original viel bewundert und es erfuhr sogar die Ehre, vom kaiserlichen Pocken und Ge-

schichtschreiber, Kaspar Velius, in einem lateinischen Distichon gefeiert zu werden:"

Angelus hos cernens miratus dixit: ab horto
Non ita formosos vos ego depuleram.

(Als sie der Engel erblickte: „Aus Eden," rief er verwundert,
„Hätt' ich so schön euch gesehn, wäret ihr nimmer verjagt!")

Nach Vollendung der Bilder seiner Paradiesbewohner erhielt Dürer von seinem Gönner, Friedrich den Weisen, den Auftrag zu einem Altarbild, die Marter der zehntausend persischen Christen darstellend. So meisterhaft und naturwahr er hier auch die Massenhinrichtung in den entsetzlichsten Details dargestellt hat, so erweckt uns doch das Bild, trotz der künstlerischen Kraft, ein inneres Grauen. Ganz anders tritt uns der Künstler in dem Altarwerk entgegen, das er 1509 im Auftrag des reichen Frankfurter Kaufmanns, Jakob Heller, für die dortige Dominikanerkirche malte. Zum Vorwurf nahm sich der Meister das Thema der „Himmelfahrt der Maria," mit dessen Ausarbeitung er fast zwei Jahre verbrachte. Auch hier will ich, aus dem bereits genannten Grunde, der Schilderung des Gemäldes durch Thausing im Auszug das Wort geben:

„Der Christus dieses Gemäldes," so schreibt er, „diese gewaltige Gestalt mit dem edlen scharfen Profil, über Seraphim thronend, bloß Knie und Schulter umflossen von dem würdig gefalteten Purpurmantel, auf dem Haupte die hohe dreifache Krone — das ist der Gottessohn, der alle Leiden überwunden hat, der Weltenrichter, dem alle Gewalt gegeben ist. Dem lebhaften Roth in der Gewandung Jesu hält das Gold und Gelbbraun der ehrwürdigen Greisengestalt Gott Vaters die Wage. Dazwischen die Jungfrau ganz in tiefes Blau und leichte weiße Schleier gekleidet, ringsum die Glorie buntgeflügelter Engelkinder. Darunter dehnt sich der weite Raum mit Luft und Wasser und Bergen, inmitten ein Dörfchen und schlanke Baumgruppen, eine jener duftigen Fernen in die wir Dürer so gern folgen — und dort steht er selbst in grauer rothverbrämter Schaube, stolz hinweisend auf die von ihm gehaltene Tafel, welche verkündigt, daß er, Albrecht Dürer, ein Deutscher, im Jahre 1509 nach dem Gebären der Jungfrau das gemacht hat. Die kreisförmig um das leere Grab angeordnete Gruppe der Apostel ist maßvoll, doch von den mannigfachsten Stimmungen bewegt. Die Gewänder der vier vorderen, zumeist sichtbaren Apostelgestalten zeigen einen Faltenwurf der mächtig wirkt. Dabei ordnen sich ihre Farben in großen Massen und kräftigen Gegensätzen um den in weiß gekleideten Johannes, der suchend über das Grab gebeugt steht."

Soweit Thausing, der nach der in Frankfurt erhaltenen Juvenelschen Kopie urtheilt, da das Original zerstört wurde. Das Bild hat eine Geschichte. Der Besteller des Gemäldes, Kaufmann Heller, hatte Dürer in Nürnberg besucht und eine in Arbeit begriffene, fast vollendete Madonna, wahrschein-

lich die „Madonna mit der Schwertlilie," jetzt in Prag, gesehen. Dürer bot Heller das verhältnismäßig unbedeutende Bild für 30 Gulden und später gar für 25 Gulden an. Während der Kaufmann noch feilschte, verkaufte der Maler das Bild an den Bischof von Breslau für 72 Gulden. Nachdem also Heller mit dem Künstler für das vorbergenannte Bild, welches er ihm für 100 Gulden zu malen versprach. Er war volle zwei Jahre an dem Gemälde thätig. Der Kaufmann wurde ungeduldig. Dann schrieb ihm Dürer, das Bild sei so großartig und er habe so viel Zeit darauf verwendet, daß er es unmöglich für den bedungenen Preis hergeben könne. Er müsse 200 Gulden dafür haben, er hätte an 100 Gulden allein für Farben dazu ausgegeben. Der Kaufmann wollte nichts weiter zahlen, als den bedungenen Preis. Da bat ihn Dürer, er möge ihn von seinem Kontrakt loslassen, er könne das Bild für 500 Gulden verkaufen. Jetzt erst willigte Heller ein, die geforderten 200 Gulden dem Künstler zahlen zu wollen, er müsse ihm aber noch zwei Flügelbilder, St. Jakob Apostel und die heil. Katharina dazu malen, was Dürer annahm.

Gerade hundert Jahre stand die Himmelfahrt der Maria in der Dominikanerkirche zu Frankfurt und trug den Mönchen von den Besuchern der Kirche, welche das Gemälde zu sehen kamen, reichliche Trinkgelder ein. Da warben zwei große Dürer Sammler um den Besitz desselben. Kaiser Rudolf II. bot 10,000 Gulden dafür, aber nicht er, sondern der Kurfürst Maximilian von Baiern erhielt im Jahre 1615 das Bild, welches in München beim Brand des Residenzschlosses in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 zu Grunde ging. An die Stelle des Originals kam eine täuschende Nachbildung von dem bereits genannten Nürnberger Maler Juvenel, „der in Sonderheit ein guter Copist in Nachahmung der alten Manieren war," wie Sandrart mittheilt. Diese Kopie befindet sich jetzt in der Gemäldesammlung der Stadt Frankfurt a. M. im Saalhof.

Nun zum Schluß von Dürers größeren Werken noch ein drittes Gemälde, der sogenannte Landauer Altar. Dieses Gemälde wurde, nebst der Zeichnung eines ebenso großartigen und kunstvollen Rahmens, für den Nürnberger Rothgießer, Matthias Landauer, gemalt, der eine Stiftung für arme alte Leute, ein sog. Altenheim, gelobt hatte, und dieses war um jene Zeit (1511) im Bau vollendet. Also für ein Armenhaus hat Dürer sein reichstes und gewaltigstes Kunstwerk geschaffen! Noch einmal will ich, da mir das wohlerhaltene Bild in seiner Farbenpracht ja nie zu Gesicht gekommen ist, Thausing, der selbst Künstler und ein anerkannter Kunstkritiker in Wien war, das Wort verleihen und dann zum Ende eilen.

„Zur vollen Würdigung des Werkes," schreibt Thausing, „gehörte es, den Rahmen wieder mit dem Bilde, für das er geschaffen wurde, vereinigt zu sehen, wozu wohl wenig Aussicht vorhanden ist. Als nämlich das Bild im März 1585 vom Nürnberger Rath an Kaiser Rudolf II. nach Prag abgesandt wurde, blieb der Rahmen unbeachtet in Nürnberg zurück. Vielleicht

kömmt noch eine Zeit, welche soviel Pietät für Dürer aufbringt, um das Versehen wieder gut zu machen.

„Das Allerheiligenbild, bisher gemeiniglich die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit genannt, ist die letzte deutsche Verherrlichung des einen ungetheilten, römisch-katholischen Kirchensystems vor der Reformation. Um dieselbe Zeit verlieh Rafael in der Stanza della Signatura dem gleichen Gedanken Ausdruck in seiner Darstellung der Theologie, der sogenannten "Disputa del Sacramento." Auf beiden Gemälden bildet die Dreifaltigkeit, zunächst verehrt von der Jungfrau Maria und Johannes dem Täufer, den höheren Mittelpunkt, umschwebt von Engelchören und himmlischen Heiligen, darunter in Anbetung und Betrachtung die verschiedenen Vertreter der Kirche auf Erden; beide Gemälde schließen oben bogenförmig ab — aber welch ein großer Abstand, welcher Gegensatz zwischen dem Werk des Italieners und dem des Deutschen! Rafael läßt den siegreich auferstandenen Christus in der Mandorla thronen; seine Heiligen, seine Apostel und Märtyrer zu beiden Seiten sind selbstbewußte, unabhängige Charaktere, auf den Wolken thronend, den olympischen Göttern vergleichbar; seine Theologen und Kirchenväter, die da um das heilige Sakrament gruppirt zu lebhaftem Disput versammelt sind, bilden bewegte mannigfaltige Gruppen, aus denen ein Heer von geistigen Gegensätzen spricht; von der Demuth des auf die Stufen des Altars hinsinkenden Jünglings bis zu dem trotzigen Widerspruch der zur Linken sich abkehrenden Häretiker. In drei Halbkreisen baut Rafael seine Anschauung vom römischen Kirchenideal auf; in vollendeter Formenfülle ergeht er sich auf breiter Wandfläche; er malt im Mittelpunkt der ganzen katholischen Welt für deren geistiges Oberhaupt.

„Dürer dagegen malt seine mäßig große Holztafel für den Nürnberger Rothschmied und Metallgießer, für den Altar einer Versorgungsanstalt von verarmten Mitbürgern. So spiegelte sich der christliche Himmel in einer deutschen Seele! Da ist keine Versammlung von gewiegten, auf sich selbst beruhenden, einander widerstreitenden Geistern. Alles geht hier auf in einem einzigen jubilierenden Gefühle, in der Freudigkeit an der Erlösung der Kreatur von allen Leiden durch das Mysterium des einen göttlichen Leidens. Welch ein Gedränge von endlosen heiligen Heerscharen, die aus der leuchtenden Ferne hinstreben nach dem Urquell des Lebens! Und da thront in unbeschreiblicher Hoheit Allvater und hält von seinem Schooße herab das weltbegnadigende Vermächtniß, den Kreuzesstamm an dem der Mittler eben seinen Tod erleidet. Ein Kreis von Seraphim schließt sich über der Dreifaltigkeit; zu deren beiden Seiten reiht sich der Chor der dienenden Engel mit den Marterwerkzeugen an. Eine Stufe darunter öffnet sich der Kreis der Heiligen; zu unserer Linken, also zur Rechten Gottes, geführt von der Jungfrau Maria, die Scharen der Märtyrer des neuen Testaments, zumeist durch Frauen vertreten; zur Rechten mit Johannes dem Täufer an der Spitze, die alttestamentarischen Helden, darunter David und Moses,

überhaupt dem mehr thätigen als duldenden Karakter der Urzeit gemäß, meistens Männer. In den Gewändern dieser Sphäre sind die Farben blaugrün und rosenroth vorherrschend. Daran schließen sich, vorwiegend in Roth und Gold, die Vertreter der kämpfenden und leidenden Kirche, nicht nach einzelnen Persönlichkeiten, sondern den deutschen Begriffen jener Tage entsprechend, nach Ständen geschildert. Links die Geistlichkeit, voran der Pabst. Mit einer einladenden Handbewegung kehrt sich der Kardinal nach dem schüchternen Stifter Landauer, der demüthig betend dakniet, gefolgt von Frauen seiner Familie. Der erste Entwurf zu diesem Profil des Stifters in schwarzer Kreide und von Dürers Hand bezeichnet: „Landawer styfter 1511" ist im Besitz von William Mitchell in London; es ist das einzige Studium zum Allerheiligenbild, das aufgefunden wurde. — Auf der andern Seite schließen die weltlichen Stände den Kreis: der Kaiser in der idealen Greisengestalt Karls des Großen, im reichen Mantel von Gold und Pelzwerk, Könige und Fürsten, darunter der Doge, und weiter ein strammer Ritter in goldener buntverzierter Rüstung. Auch fehlt das heitere Bäuerlein nicht mit seinem Dreschflegel, und nicht ohne einen Anflug des landläufigen Spottes scheint ein bürgerlicher Jüngling ihn zu begrüßen, als wollte er sagen: und du bist auch da? Dazwischen schaut ein anderes Bauerngesicht mit komischer Gravität unter seinem hohen Filzhut heraus. Den Abschluß zur Rechten bilden wieder Frauen.

„Gewiß an ernster Getragenheit, an Ebenmaß der Linien, wie an Durchbildung der Gestalten kann sich die Tafel Dürers mit Rafaels Fresko im Vatikan nicht messen. Auch in der Komposition kann Dürers systematische Gründlichkeit und die überreiche Fülle der Figuren den Mangel an Flächenraum nicht ersetzen. Was bei Rafael in drei halbkreisförmigen Abstufungen hingelagert erscheint, thürmt sich bei Dürer in fünf geschlossenen Kreisen übereinander auf, wenn wir die reizende Landschaft mit See und Stadt, womit das Bild unten abschließt, hinzurechnen. Unten im Vordergrund dieser wundervollen Landschaft hat sich Dürer selbst abgebildet, in ganzer Figur dastehend wie ein Sieger mit dem langen wohlgepflegten Lockenhaar, angethan mit der faltenreichen Schaube, dem pelzverbrämten Festgewand jener Zeit. Er hält zu seinen Füßen eine Tafel mit der Inschrift, daß Albrecht Dürer, ein Nürnberger, das gemacht habe im Jahre 1511, darunter das Monogramm.

„Goldig zart und duftig ist das Ganze behandelt. Ohne durch Einzelnheiten zu fesseln und abzulenken, wirkt das Allerheiligenbild durch die einheitliche Gemüthsstimmung, die ihm zu Grunde liegt, durch das innige freudige Genügen in den Köpfchen der Heiligen, durch den Reiz liebevoller Ausführung und durch eine helle und doch lebhafte Farbenharmonie, die alles Stoffliche verklären will. Es liegt eine idealische Absichtlichkeit in der Wahl dieses Kolorits. In keinem andern Gemälde weder Dürers, noch eines andern Meisters, ist seitdem eine solche Vergeistigung der Farbe ange-

strebt worden. Es ist, als hätte er nach den malerischen Aequivalenten des Sphärenklanges gesucht. Und heute noch leuchtet es unverändert in seiner ganzen, duftigen Farbenpracht — ein wahres Juwel der Kunst!

„Wohl zu ernsten Gedanken, zu geistreichen Bemerkungen wollte solch ein Bild nicht anregen, und in den Prunkgemächern der Großen dieser Welt wäre es schlecht am Platze gewesen. Dem Volke aber, das sich zum Gottesdienste versammelt, dem lebensmüden Greise, dem Armen, der zum Gebete seine Zuflucht nimmt, mußte es ins Herz lachen, wie eine tröstende Botschaft. Auf leidende, bekümmerte schlichte Gemüther konnte sein Anblick die erhebende Wirkung nicht verfehlen, und in sofern ist es das Muster eines christlichen Altarbildes." — Es ist ein lebendiger Zeuge, daß dem Deutschen allein das seelische Innere, das Gemüthsleben innewohnt, von dem alle Romanen in blasser Ferne ewig ausgeschlossen bleiben.

Dürer war mittlerweile vor der Zeit gealtert und kränklich geworden. Zur Erholung unternahm der Künstler in den Jahren 1520 – 1521 eine Reise nach den Niederlanden, wo er wie ein siegreicher Held gefeiert wurde. Aus dem von Dürer geführten Tagebuch, in welchem er von sich immer in bescheidenster Weise spricht, mag eine Stelle dieses trefflich darlegen. Dürer war nach Antwerpen gekommen, um dem Einzug Karls V. beizuwohnen, der jedoch verschoben wurde. Die Antwerpener Künstler feierten dagegen den Einzug des größten Kaisers der Kunst nördlich von den Alpen. Dürer erzählt das in seiner schlichten Weise wie folgt:

„Am Sonntag, es war St. Oswalds Tag (den 5. August 1520), luden mich die Maler auf ihre Zunftstube mit meinem Weib und meiner Magd. Sie hatten alles voll Silbergeschirr und anderem kostbaren Zierrath und überköstliches Essen. Es waren auch ihre Frauen alle zugegen, und als ich zu Tische geführt wurde, da stand das Volk zu beiden Seiten, als führe man einen großen Herrn. Es waren unter ihnen auch Männer von gar trefflicher Persönlichkeit, die sich alle mit tiefer Verbeugung auf das Allerdemüthigste gegen mich benahmen, und sagten, sie wollten, so viel wie möglich, alles das thun, was sie wüßten, das mir lieb wäre." — Dann erzählt er, daß der Rath der Stadt ihm durch den Rathsboten ein Weingeschenk überbringen ließ, und fährt fort: — „Nachdem wir so lange fröhlich bei einander gewesen, bis spät in die Nacht, da geleiteten sie uns mit Windlichtern (Laternen) gar ehrenvoll heim und baten mich, ich solle ihres guten Willens stets sicher und gewärtig sein, und ich möchte machen was ich wollte, so würden sie mir dabei alle behülflich sein. Hierauf dankte ich ihnen und legte mich schlafen."

Aehnliche Ehren wurden ihm in den Niederlanden überall bezeugt. In Brüssel erhielt Dürer aus Rom die Nachricht von dem Tode Rafaels, was ihn sehr betrübte. Der große italienische Rivale Dürers hatte ihm durch einen seiner Schüler, Thomas von Bologna, einen goldenen Ring, „antik mit einem gar gut geschnittenen Stein" überbringen lassen, den Dürer als

Verm. gewiß sehr hoch schätzte. Kurz nachher gab er dem italienischen Maler einen ganzen Druck seiner Werke, „daß er mir nach Rom geschickt werde durch einen andern Maler, der mir des Rafael Werk dagegen schicken soll."

Der innige Verkehr Dürers mit dem großen römischen Meister hatte schon in den Jahren 1514 – 1515 begonnen. Es wird viel darüber gestritten, wer von den beiden großen Meistern sich dem andern zuerst genähert habe. Der italienische Kunsthistoriker Vasari legt großes Gewicht darauf, daß Dürer der erste gewesen sei, der dem Römer entgegen kam, was schon aus dem einzigen Grunde unwahrscheinlich ist, weil Rafael bis dahin noch in Deutschland unbekannt, Dürers Ruhm hingegen schon zur Zeit als Rafael noch ein Knabe war, in Italien weithin erklang und sein Name als großer Künstler, besonders durch seine Stiche, in den ausgedehntesten Kreisen ganz Europas bekannt war. Doch ist das so oder so gewiß unwesentlich, denn in einem Fall wäre der Deutsche der Höflichere, Zuvorkommendere gewesen, im andern hätte der jüngere Römer dem älteren, auf dem Gipfel der Kunst stehenden Meister den gebührenden Respekt bezeigt, was wohl sicherer anzunehmen ist. Genug, sie lernten sich aus der Ferne durch Austausch ihrer Arbeiten kennen. Rafael schickte eine Anzahl Handzeichnungen an Dürer, darunter eine mäßig umfangreiche mit Rothstift ausgeführte Studie von zwei nackten Männern und der Anlage eines dritten, um dem deutschen Meister „seine Hand zu weisen," wie Dürer selbst darauf anmerkte. Diese Studien befinden sich in der Albertina zu Wien. Dürer hingegen sandte dem italienischen Künstler sein Bildniß, nicht bloß, um ihm seine Hand zu weisen, sondern auch ihm das Gesicht zu zeigen. Dürers Bild, dessen bewunderte Malerei ich schon geschildert habe (III), ging nach Rafaels Tode in den Besitz von dessen Schüler und Erben, Giulio Romano über, der es mit nach Mantua nahm und, nach Vasari's Zeugniß, als kostbaren Schatz verehrte. Daß Rafael Dürers Kunst gewürdigt hat, geht auch daraus hervor, daß der Römer unseres deutschen Meisters „Kreuztragung Christi" in Kupferstich zu einem Motiv in seinem herrlichen, unter dem Namen "Il spasimo" bekannten Gemälde angenommen hat. Man ist sogar geneigt gewesen," sagt von Eye, „der Darstellung des deutschen Meisters im Einzelnen Vorzüge vor der Bearbeitung des Italieners einzuräumen." — Freilich wird aus der Vergleichung der beiden Werke recht klar, welchen großen Vorzug das Kunstwerk erlangt, das, von allen Mitteln materieller Hülfe unterstützt, einer vollkommenen Durch- und Ausbildung theilhaftig wird. Dürer durfte seine großen Gedanken nur denken und nothdürftig mit Pinsel und Grabstichel in schlichten Zügen andeuten, während jenem alle denkbaren Mittel zu Gebote standen, seinen Ideen mit vollem Glanz von Licht und Farbe Ausdruck zu verleihen. ℌ)

Uebrigens war Dürers Ruhm in Italien schon damals so allgemein verbreitet, daß Ulrich von Hutten im Jahre 1518 an Pirckheimer schreiben konnte: „Ich zweifle nicht daran, daß es Musik in Euren Ohren sein wird, wenn ich Euch berichte, man rühmt es den Nürnbergern nach, der Apelles

der neuen Zeit sei einer der Ihrigen, dem selbst die Italiener, die sonst nichts Deutsches anerkennen wollen, nicht bloß aus freien Stücken den Vorrang einräumen, sondern dem sie auch wohl ihre (eigenen) Werke unterschieben, um sie verkäuflich zu machen." §§) Daß in Italien Dürers Werke von dem berühmten Kupferstecher, Marcantonio Raimundi, der auch Rafaels Kupferstecher war; nachgestochen wurden, ist allgemein bekannt. Sallet berichtet, daß viele Italiener Dürers Werke theils nachgemacht, theils plagiarisirt hätten, so z. B. Andrea Spinelli (1540), ein renommirter venezianischer Medailleur, der auf der Rückseite einer Medaille des Senators Hieronymus Zane Dürers „Hieronymus in der Wüste" recht geschmackvoll kopirt habe. „Dürer," fügt Sallet hinzu, „war in Venedig sehr beliebt. Merkwürdig sei es, daß auch jetzt noch in Oberitalien, z. B. in Verona, eine Menge Dürer'scher Blätter zu finden wäre, jeder Trödler habe Dürer, Originale und Kopien." ¶)

Dürer fand die erhoffte Stärkung in den Niederlanden nicht, er kam von dort leidend zurück und kränkelte seitdem, bis ihn der Tod am 6. April 1528, noch nicht 57 Jahre alt, von seinen Leiden befreite. — Ueber Dürer als Schriftsteller und Dichter zu sprechen, ist die Zeit zu weit vorgerückt, und muß ich das für einen zweiten Vortrag aufsparen: doch mag bemerkt werden, daß sein Buch über die Proportionslehre des menschlichen Körpers einen klassischen Ruf erlangte und in deutscher Sprache, sowie in lateinischer, italienischer, französischer, englischer, spanischer und holländischer Uebersetzung wohl fünfzig Auflagen erlebt, und noch heute die gefundene Würdigung nicht verloren hat. Auch seine meisterlichen Portraitgemälde muß ich übergehen, doch mögen die unterbreiteten Photogravuren Ihnen zeigen, zu welcher kaum je wieder erreichten Größe und Vollkommenheit er es auf diesem Gebiet der Kunst brachte.

Bezüglich Dürers Stellung zur Reformation, die damals alle Welt bewegte, will ich nur bemerken, daß er den Uebergang mitmachte, daß er eine große Verehrung für Luther hegte, daß Melanchthon, dessen Bild er gemalt hat, zu seinen vertrautesten Freunden zählte; daß auf der andern Seite er niemals in ostensiver Weise gegen die alte Kirche hervorgetreten ist. Nach seiner Rückkehr aus Holland malte er das Bild von Luthers Gegner, Erasmus von Rotterdam, der sich viel darauf einbildete, daß ihn der deutsche Meister portraitirt habe. Dürer verkehrte auch persönlich und brieflich mit diesem gewiß großen Gelehrten. Auch Luthers Portrtait wollte er malen, aber dazu ist es nicht gekommen. In den letzten Lebensjahren muß ihn das Treiben der Bilderstürmer, an deren Spitze der wuthschnaubende Ofiander stand, tief erschüttert haben, drohte diese Rohheit doch seinen ganzen Schöpfungen mit Vernichtung. Wenn einzelne protestantische Schriftsteller ihn als einen strengen Parteigänger der Reformation zu schildern sich bemüht haben, ihn mit Hans Sachs (für den ich die größte Achtung hege) auf einer Höhe stellen wollen, so zeugt das nur von einem krassen Zelotismus. Die wahre Kunst kennt keinen Sektenglauben!

Kein Künstler hat einen so gewaltigen und dauernden Einfluß auf die Entwickelung und Gestaltung sowohl wie auch auf die Popularisirung der Kunst ausgeübt, als Albrecht Dürer. Nicht Leonardo da Vinci, nicht Michael Angelo, nicht Rafael, nicht Tizian, nicht Corregio, lauter Namen, die jetzt in aller Welt Munde leben! Und warum? Diese waren die Meister der aristokratischen Welt, obwohl kein Tüttelchen mehr geistig und individuell so, als Dürer; und ihre Kunst, sowie die Bewunderung derselben beschränkte sich anfänglich vorzugsweise auf die Städte des Sonnenlandes Italien, wo sie lebten und ihre Werke schufen.

Ist es ein großer und häufig vorkommender Irrthum gekrönter Häupter gewesen, mit einem Zauberschlag um sich eine Kunstwelt hervorzurufen, das Talent an ihrer Seite fesseln zu wollen, so hat es doch in wirklich hocherregten Zeiten immer einzelne Persönlichkeiten darunter gegeben, die mit Einsicht, äußeren Mitteln und jener Freiheit des Geistes ausgestattet, welche die Selbstständigkeit des anderen Geistes versteht, um große Aufgaben an die Künste zu stellen und ihre Durchführung zu fördern. In Italien war dies damals der Fall. Erst die Medizeer in Florenz, dann die Päbste Julius II. und Leo X. in Rom bildeten solche Mittelpunkte, ohne die wir vergebens nach den Werken eines Rafael, Michael Angelo, Bramante und der ganzen Zahl ihrer Schüler fragen würden. Jetzt umschließt ein Palast, der Vatikan, mit der Peterskirche zur Seite, die Meisterwerke derselben. Von dort aus verbreitete sich ihr wohlbegründeter Ruf, aber nur langsam und dann erst wieder nur in den höheren Kreisen, während das Volk, selbst in Italien, nur schwach davon berührt wurde.

Anders war es der Fall mit Albrecht Dürer. Wohl ragte seine Kunst ebenso hoch empor, als die der genannten Zeitgenossen, ja überstrahlte diese in mancher Hinsicht, sowohl in den Ideen als auch in der Komposition, und was die technische Durcharbeitung betrifft, darin kommt keiner von Allen ihm gleich. Aber Dürer war der Demokrat, der Volksmann unter den Künstlern, ja der erste aller Künstler, der wirksam mit der vollendeten Kunst ins Herz des Volkes drang. Dieser volksthümliche Künstler, der mit seinen Holzschnitten und Kupferstichen in jedes Haus, in jede Hütte trat, und dort den Sinn für die Kunst weckte, der konnte nur in Deutschland leben, und dieser Meister war Albrecht Dürer. Leider hatte Deutschland, wo der Bilderschmuck der Kirchen ein paar Jahrhunderte lang mindestens theilweise verpönt war, den großen Meister fast aus den Augen verloren, während der Ruhm und Glanz der italienischen Meister nach allen Richtungen erscholl. Man durfte, wie Goethe sich an Lavater ausdrückt, den Werth Dürers nicht laut nennen. Erst in der letzten Hälfte dieses Jahrhunderts hat man die Augen geöffnet, und nun wird es auch offen gestanden, daß der deutsche Großmeister, Albrecht Dürer, an der Seite von Rafael Santi und Michael Angelo Buonarotti stehend, daß diese drei gemeinsam die höchste Dreifaltigkeit der Kunst bilden.

Albrecht Dürer's Mahnung.

An die Jünger der Kunst.

„Haltet euch an die Natur und wähnt in eitler Verblendung
Nicht, daß ihr möchtet wohl selbst Besseres schaffen, als sie!
Bloß einem Irrlicht würdet ihr folgen in thörichtem Irrwahn,
Und euch führte der Weg sicher dem Abgrunde zu!“ —
Also hast du verkündet, o Meister, die ewige Wahrheit,
Daß nur in der Natur liege verborgen die Kunst.
Jünger Apelles', wollt ihr mit der himmlischen Magd euch vermählen,
Werbet bei Mutter Natur treu um die göttliche Braut!
Schwer ist der Kampf, doch wer ausharrend die Spröde besieget,
Wird sie erringen und sich ihrer Liebkosung erfreun.

Anmerkungen.

*) Befremdend fiel es mir auf, daß sowohl Thausing wie Knackfuß, allerdings auf Herman Grimm (in Heft VII, „Ueber Künstler und Kunstwerke," Berlin, 1865) fortbauend, für Goethe den Ruhm vindiziren wollen, als ob dieser, vor allen Andern, Albrecht Dürer wieder der Vergessenheit entrissen habe. Ich besitze eine ganze Anzahl Schriften über Dürer und seine Kunst aus den Jahren 1533 bis 1800 und 1829, bevor überhaupt von Goethe auch nur eine Aeußerung über Dürer fiel, geschweige denn etwas von dem Dichter über den Künstler gedruckt worden, die alle bezeugen, daß der große Meister nicht vergessen war. So feierte man 1728 in Goslar den 200jährigen Todestag Dürer's in würdiger Weise, worüber eine Denkschrift von H. C. Arens ausführlich berichtet. Im Jahre 1781 wurde der 300. Geburtstag des Meisters in Dresden, München, Wien und anderen Städten mit großen Festlichkeiten begangen. Welchen Werth hat da Herrn Knackfuß' Satz (S. 136), daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch das Vorherrschen des französischen Kunstgeschmacks (allerdings eine Wahrheit), die Bewunderung Dürer's verloren gegangen, und daß der „junge Goethe der Erste" gewesen sei, der dessen Bedeutung wieder erkannt und gewürdigt, und „des männlichen Meisters holzgeschnitzteste Gestalt der glatten Modemalerei seiner Tage vorgezogen habe?" Ich bin ein großer Verehrer Goethe's, allein der Goethe-Kultus treibt doch zuweilen wunderliche Blüten.

**) Von Eye fügt seinem Buch: „Leben und Wirken Albrecht Dürer's," eine Tafel der sich 1573, 1580 und 1588 (letzteres Jahr nach Heller) im Besitz von Willibald Imhof d. ä., Pirckheimer's Enkel und Erben, befindlichen Werke Dürer's bei, worunter auch unter No. 28 ein sonst nirgends genanntes Selbstportrait Dürers aufgeführt erscheint: „Albrecht Dürers Contrafeit macht er 1492 hat auf den kopfh ein alte kappen." Auf der zweiten Liste wird es als ein „Defelein" (Täfelein) bezeichnet, auf der vierten erscheint es nicht mehr, war also wahrscheinlich verkauft. Dieses Bild läßt darauf schließen, daß Dürer von dem Selbstportrait des Jahres 1493 im „welschen Rock" eine Kopie für Pirckheimer auf eine Holztafel gemalt hat, welche sich in Pirckheimers Hause befand, als er aus Venedig schrieb; „mein welscher Rock läßt grüßen." Die bei Imhof angegebene Jahreszahl wird ein Schreibfehler, 1492 für 1493, gewesen sein und die alte Kappe war das venezianische Mützchen. Wo das Bild hingekommen, ist unbekannt. Vielleicht gelangte es auf irgend eine Weise später in den Besitz des Herrn Peirerß und dann war das Bild, welches Goethe sah, doch ein echtes Dürer Gemälde.

†) Knackfuß sagt zwar, daß sich Madrid und Florenz über den Besitz des Originals streiten, und neigt sich zu der Ansicht hin, daß das Original in Madrid sei. Ich halte das für einen Irrthum, denn das Madrider Gemälde entbehrt ganz des landschaftlichen Hintergrundes, der bei Dürer nie fehlen darf und sich auf dem Florenzer Bild wie folgt zeigt: Eine eben einschlafende Löwin auf Seite der Eva, daselbst auf dem Aste des Baumes ein grauer, rothgeschwänzter Papagei, im Vordergrund ein Paar hen Rebhühner, während auf der rechten Seite des Adam ein Baumpaar sich eben so erhebt, wie auf der linken der Eva. Im Hintergrunde des Mannes ein liegender Hirschbock und ein Fasanenhähnchen. Dieser ganze landschaftliche Zubehör mangelt

auf dem Madrider Bild, weil es vielleicht für den Kopisten zu mühsam war, es nachzubilden. Hier ist nur ein dunkelgrüner, scharf abgegrenzter Boden und ein ebenso dunkler, fast schwarzer einfacher Hintergrund, ohne jegliches Leben der Natur, nur auf der linken Seite der Eva sieht man den für die Handlung unentbehrlichen Baum mit dem Apfel und der Schlange, sowie die Zweige und Blätter, welche die Schamtheile decken, alles auf's Dürftigste ausgeführt. Sollte nun wohl der Kopist mehr hinzugethan haben, als der Meister selbst? Dieses ist nicht denkbar. Freilich ist das Madrider Bild das besterhaltene von beiden, aber das dürfte einen wirklichen Kritiker nicht vom Erkennen des wahren Originals abhalten.

††) Hans Stark's Chronik; im Auszug abgedruckt in F. L. von Soden's „Kriegs und Sittengeschichte der Reichsstadt Nürnberg," 3 Bde. Erlangen, 1860. Bd. I, 323.

‡) A. von Eye: „Leben und Wirken Albrecht Dürers." Nördlingen, 1860. S. 215.

‡‡) Die Geschichte von dem Verbleib des Dürer'schen Originals und der Juvenel'schen Kopie ist noch nicht völlig aufgeklärt, doch mag die hier gebrachte Mittheilung zur schließlichen Lösung der Frage beitragen.

‖) Siehe Wilhelm Lübke: „Geschichte der deutschen Kunst ꝛc." Stuttgart 1890. S. 695, woselbst sich auch eine Abbildung von Kranachs „Urtheil des Paris" befindet.

‖‖) Es mochte dieses von Dürer gemalte Selbstbild eine Kopie des großen Portraits von 1504 sein. Dasselbe ist verloren gegangen. Nach Vasari, der es im Leben Rafael's und noch ausführlicher im Leben Giulio Romano's schildert, war es (mit Dürer's Worten „ein gemaltes Tüchlein") auf einer sehr feinen, ungrundirten Leinwand mit dünnen Leimfarben und ausgesparten Lichtern, so gemalt, daß es auf beiden Seiten sichtbar war. — Siehe Moritz Thausing: „Dürer." 2. Aufl. Leipzig, 1884: II, S. 93 – 94.

§) Von Eye, 277.

§§) Eduard Böcking: "Vlrichi Hutteni Opera." I, 199.

¶) Dr. Alfred von Sallet: „Untersuchungen über Albrecht Dürer." Berlin, 1874, Seite 30.

¶¶. Außer den in diesen Anmerkungen genannten Schriften sind noch, nebst einer reichhaltigen Kollektion Dürer'scher Stiche und Nachbildungen, welche sich theils im Kunstmuseum, theils in der städtischen Bibliothek und theils im Besitz des Kunstkenners, Herrn Wilhelm Karrmann, in Cincinnati befinden, unter andern folgende Werke von mir benutzt worden:

1. Dürer's eigene Schriften. — „Underweysung der Messung ꝛc." Nürnberg, 1525, — "De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum &c." in lat. conversi (a Joach. Camerarius), Norimb. 1532 – 1534. — „Dürers Briefwechsel, Tagebücher und Reime." Herausgegeben von Moritz Thausing. Wien, 1872.

2. Christoph Scheurl: "Commentarius de vita et obitu Dom. Ant Kressen &c." Nor. 1515. — Enthält Nachrichten über Dürers Jugendleben.

3. Pirckheimer, Bilib. "Opera &c." ed. Mich. Goldastius. Frankf. 1610.

4. Vasari, Giorgio: "Vite de piu eccellente pittori &c." Fior. 1550 – 67.

5. Neudorffer, Joh. „Nachrichten von Künstlern ꝛc. in Nürnberg." Nürnb. 1547.

6. Wimpheling, Ch. "Epitome rerum Germanicarum." Straßburg, 1565.

7. Sandrart, Joachim von. "L'Academia tedesca della architectura, sculptura e pittora oder teutsche Academie der edlen Bild- Bau- und Mahlerkunst." 4 Th. in 2 Bänden. Nürnberg, 1675 – 1679.

8. Sandrart. "Academia nobilissimae artis pictoria." Nürnberg, 1683.

9. Arend, H. C. „Das Gedechtniß der ehren eines der vollkommensten Künstler Albrecht Dürer ꝛc.“ Goslar, 1728.

10. Will, Geo. Andreas. „Nachrichten aus dem Reich der Kunst ..... der Statt Nurnberg.“ Nürnberg u. Altdorf, 1752.

11. Will. „Geschichte der Nürnberger Maler Academie.“ Altdorf, 1768.

12. Will. „Nürnbergisches Gelehrten Lexicon.“ 4 Bde. Nürnb. u. Altd. 1755.

13. Schöber, D. G. „Albrecht Dürer, e. der größten Meister Leben ꝛc.“ Lpz. 1769.

14. Murr, C. G. von. „Journal zur Kunstgeschichte.“ 3 Bde. Nürnb. 1785 – '89.

15. Roth, J. F. „Leben Albrecht Dürers.“ Leipz. 1791.

16. Fernow, C. L. „Albrecht Dürer und seine Werke.“ Göttingen, 1802.

17. Bartsch, Adam, und Passavant, J. P. “Le Peintre Graveur.” Wien, 1808 und Leipzig, 1842.

18. Heller, Max. „D. Leben u. d. Werke Albrecht Dürers.“ 2 Bde. Bamb. 1827 – '31.

19. Nagler, G. K. „Albrecht Dürer und seine Kunst.“ München, 1827, (II. 1838).

20. Campe, F. „Reliquien von Albrecht Dürer.“ Nürnberg, 1828.

21. Wagner, S. „Scenen aus dem Leben von Albrecht Dürer. Nebst Erläuterungen von J. G. von Quandt.“ Dresden, 1829.

22. Auszüge aus der Scheurl'schen Chronik (1600 – 1668), im Besitz des Herrn Dr. von Scheurl in Erlangen, mitgetheilt von Soden in seiner Geschichte der freien und des h. röm. Reiches Stadt Nürnberg. Erlangen, 1863.

23. Hagen, Prof. H. A. “Rafaels Disputa.” Im Archiv für die zeichnenden Künste. VI, 124 ff. Leipzig, 1860.

24. Heaton, Mrs. Charles. “The History of the Life of Albrecht Duerer of Nuremberg.” London, 1871.

25. Scott, William B. “Albrecht Duerer, his life, and works.” Lon. 1872.

26. Duplessis, Georges. “Oeuvres de Albert Duerer, reproduit et publie par Amand – Durand,” Paris, 1877.

27. Knackfuß, H. „Dürer. Mit Abbildungen.“ 3. Aufl. Bielefeld u. Leipzig, 1895.

Und mehrere andere Werke, darunter die Schriften von Doppelmayr, B. K. Stark, Seckendorf, Weise, Retberg, Hausmann, Luthardt, Kaufmann, Sidney Colvin, Pfister, Falke, Seubert ꝛc.

Michael Angelo Buonarotti.

Vortrag gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" am 15. März 1893.

Ich konnte nur sehen und anstaunen. Die innere Sicherheit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck.

Goethe.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts und weit in das 16. Jahrhundert hinein war der Zustand der italienischen Staaten höchst unruhig, was im Allgemeinen niederdrückend auf die Kulturentwickelung des Landes wirkte. Während so alle Kräfte auf politischem Gebiete in Bewegung waren, gediehen jedoch mancherlei geistige Bestrebungen weit besser, als nachher in der erschlaffenden Trägheit des Friedens. Der Zeitraum vom Ausgang des 15. bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts glänzt als das goldene Zeitalter der italienischen Kunst und Litteratur. Diese haben so folgereich auf die höhere Kultur von ganz Europa gewirkt, daß jener Blüthezeit ein höchst ehrenvoller Platz in der Geschichte eingeräumt werden muß und eingeräumt wurde. Es ist daher wohl der Mühe werth, wenigstens ein paar der damals berühmten Künstler und Dichter herauszunehmen und bei ihnen etwas länger zu verweilen, um einigermaßen ein Bild von den großen Errungenschaften jener Epoche zu erhalten. Auf dem Felde der Kunst überragen zwei Sterne erster Größe alles was die moderne Kunstgeschichte aufzuweisen hat, die aus dem sog. finsteren Mittelalter ihre glänzenden Strahlen weit voraus in die Zeiten aller kommenden Geschlechter werfen, Michael Angelo Buonarotti und Raphael Sanzio. Wir wollen für heute bei dem älteren Michael Angelo verweilen und dessen erhabenen Meisterschöpfungen eine nähere Betrachtung widmen.

Michael Angelo, aus einem alten vornehmen aber in ihren Vermögensverhältnissen herabgekommenen Geschlecht, der Buonarotti, stammend, wurde am 6. März 1475 auf einem Landschlosse im florentinischen Gebiete geboren. Der Gatte seiner Amme war ein Bildhauer und in seines Vaters Schlosse ward viel gemalt. Das flößte dem aufgeweckten und lebhaften Knaben den regen Wunsch ein, beide Beschäftigungen nachzuahmen. Sein Vater, ein hoher Beamter, gab nur ungern dem übermächtigen Drange des Knaben nach. Nur mit Widerstreben gab er ihn bei dem ausgezeichneten Maler, Domenico Ghirlandajo, in Florenz in die Lehre. Hier machte der junge Künstler rasche Fortschritte. Einige Kopien, die er verfertigte, zogen die Aufmerksamkeit des Lorenzo de Medici dergestallt auf sich, daß dieser denselben in die von ihm gestiftete Malerakademie aufnahm, an seine Tafel zog und ihm die besten Lehrer verschaffte.

Lorenzo de Medici erkannte in dem Jüngling zugleich dessen Talent für die Bildhauerkunst und ließ ihn durch Bertoldo, einem Schüler Donatelli's unterweisen. Michael Angelo meißelte nun auch und brachte als fünfzehnjähriger Jüngling Figuren zu Stande, die für Werke seines Meisters gelten konnten. Ein unbändiger Fleiß, eine heiße Liebe zur Kunst und ein rastloses Streben nach dem Vollkommensten halfen seinem großen Geist die Wunderwerke hervorbringen, welche noch heute die Welt anstaunt. Der Ernst, mit welchem Michael Angelo seinen Studien oblag, wird am besten durch den Umstand bezeugt, daß er zwölf Jahre rastlosen Fleißes dem Studium der Anatomie widmete, wodurch er sich die meisterhafte Sicherheit in der Darstellung des menschlichen Körpers erwarb.

Er war achtzehn Jahr alt, als sein Gönner, Lorenzo de Medici, starb. Jetzt besuchte er die berühmten Malerschulen zu Bologna, Mantua und Venedig, und kehrte dann, belebt mit neuem Feuer für das Edle und Erhabene nach Florenz zurück. Von seinen frühesten Kunstschöpfungen, vorwiegend plastische Arbeiten, werden als die bedeutendsten genannt: Die Statue eines knienden Engels am Grabmal des heiligen Dominikus zu Bologna; eine Statue des Bakchus und die großartig schöne Gruppe der „Pieta" in der Peterskirche zu Rom.

Im Jahre 1505 wurde der erst dreißigjährige, aber bereits hochgefeierte Florentiner Künstler durch Pabst Julius II. nach Rom berufen, mit dem Auftrag, ein kolossales Grabmonument für ihn auszuführen, das in der im Bau begriffenen Peterskirche aufgestellt werden sollte. Obwohl die Persönlichkeit Julius II. vielfach in den weltlichen Interessen des Pabstthumes aufzugehen schien — er war ein leidenschaftlicher Krieger und ruheloser Diplomat — so zeigte er sich doch auch als Inhaber des Stuhles Petri vielfach von der edlen Seite. Er war ein großer Freund von Kunst und Wissenschaft, wobei ihm ein unerhörtes Glück die genialsten Meister der Kunst und zugleich unerschöpfliche Mittel zur Verfügung stellte, diesem Sinn für das Erhabene und Schöne im vollsten Maße Geltung zu verschaffen. Er konnte die großen Geister der Rinaissance in seinen Dienst nehmen, und sein Verdienst war es, daß er sie in ruhmvoller Weise zu beschäftigen verstand.

Ehe Michael Angelo aber an die Ausführung des gedachten Grabdenkmals gehen konnte, stellte ihm der Pabst eine andere Aufgabe. In seinem Auftrage malte er in der Hauskapelle des vatikanischen Palastes, welche nach ihrem Erbauer, Pabst Sixtus IV. die „Sixtinische" heißt, vom Jahre 1508 bis zum Jahre 1512 die Decke, welche noch heute mit Recht als das erhabenste Gebilde religiöser Malerei aus dem Renaissance-Zeitalter bewundert wird. Der Meister wählte als Vorwurf die historische Voraussetzung des Christenthums, die Verkündigung des Menschengeschlechts. Von der Schöpfung bis zur Sündflut reichen die Themas des großartigen Bilderschmucks der neun Deckenfelder, deren Erhabenheit selbst Raphael eine zeitlang in den

Ideenkreis des großen Florentiners bannte; denn die Schöpfungsbilder in seinen Loggien (die bekannten Wandgemälde Raphael's in einer der Gallerien im ersten Hof des Vatikanischen Palastes zu Rom) sind allem Anschein nach unter dem Einfluß der Deckenfelder Michael Angelo's entstanden, erreichen aber diese, ihre Vorbilder, keineswegs. Wahrscheinlich sind sie von Raphaels Schülern nach seinen Zeichnungen ausgeführt worden. Doch zu Michael Angelo's Decke der sixtinischen Kapelle zurückzukehren.

Wie aus der Darstellung der Verfündigung dann die Ahnung des Heils das Volk Israel und die Heidenwelt durchzieht, das schildern die durchgeistigten Propheten und Sibyllen, welche an den Seiten der Deckenfelder angebracht sind, da, wo die Decke sich nach unten wölbt, so daß die zwölf hohen Seher geradezu in den Kapellenraum herniederblicken. Es sind erhabene Gestalten, wie sie bis dahin noch keines Malers Pinsel geschaffen hatte. Alle Ideen des Weissagegeistes stellen sie dar, vom stillen Sinnen bis zur höchsten Extase. Unter den sieben Propheten ist Jeremias die gehaltvollste Figur. Schmerzvoll in sich selbst versunken, offenbart er des tiefsinnigen Meisters eigene Seele. Die fünf Sibyllen thronen unter ihnen in prophetischer Majestät, aber, bis auf eine, in den Ausdrücken auch aller Liebe baar. Nur als ob Michael Angelo zeigen wollte, daß auch das Ideal weiblicher Anmuth in seiner Seele lebte, begabte er die Delphische Seherin mit dem Zauber der Holdseligkeit, die einzige Griechin neben den römischen und alttestamentlichen weissagenden Frauen; aber man muß doch auch ihr lange in die großen Augen schauen, bis man die Anmuth aus ihren Zügen liest. —

Die in den Propheten und Sibyllen personifizirte Hoffnung auf Erlösung stärkt Gott in seinem Volk durch rettende Thaten; aus diesem Grunde malte Michael Angelo als Zwickelbilder in die vier Ecken, die eherne Schlange, David's Sieg über Goliath, Haman's Bestrafung und die That der Judith. Um ferner anzudeuten, wie das Heil sich historisch vorbereitete, füllte er die Bogenfelder über den Fenstern mit den Phantasiegruppen der sagenhaften Vorfahren des Heilandes. Das beiläufig ist die Idee die in dem gewaltigen Werke Michael Angelo's sich darstellt. An den mächtigen Gestalten, die des Künstlers Geist hier geschaffen, wird jeder Anatom seine Freude haben, die Erfindungskraft in der Darstellung der symmetrischen Formen des menschlichen Körpers erscheint hier fast unerschöpflich.

Mit diesen Freskengemälden in der sixtinischen Kapelle, welche Michael Angelo in der Frist von zwanzig Monaten, ohne jegliche Beihülfe vollendete, hat sich der Meister das größte Werk seines ganzen Lebens geschaffen.

Das bereits früher im Entwurf begonnen Grabdenkmal Julius II., welches mit einer großen Menge von Statuen und Reliefs geschmückt werden sollte, wurde nach mehrfachen Unterbrechungen in sehr verringertem Maße (1545), lange nach des Pabstes Tode, vollendet und in der Kirche "San Pietro in Vincoli" in Rom aufgestellt. Die Statue des Moses ist der

vorzüglichste Schmuck dieses Monuments, ein Denkmal so gigantisch wie der Pabst, den es verherrlichen sollte. Man kann nicht sagen, daß dieses riesige Werk vollkommen sei, dennoch beweist der Künstler seinen hohen Schönheitssinn dadurch, daß er unter dem Einfluß der damals erst vor wenigen Jahren aufgefundenen „Laokoön" Gruppe die Leidenschaft nicht in ihrem höchsten Grade, sondern in ihrer Aufwallung darstellt, so daß die Phantasie des Beschauers auf anziehende Weise beschäftigt wird. Die Seelenbewegung des Moses scheint jedoch nicht religiös motivirt. Der Kopf ist für diesen Riesenkörper fast zu klein, das Spiel der rechten Hand mit dem schön gerollten Barte beinahe kokett zu nennen; der Faltenwurf über dem entblößten Knie endlich läßt ihn mehr als einen Zeus, denn einen Religionsstifter und Führer erscheinen. Dazu kommt, daß er schlecht aufgestellt ist; das Licht scheint ihm auf den Rücken. Trotz aller dieser Mängel ist die Gesammtwirkung der grandiosen Statue eine überwältigend großartige. — Wir versteigen uns vielleicht nicht so hoch im Enthusiasmus über eine erhabene Kunstschöpfung, wie die griechischen Schriftsteller es thaten; sonst dürfte man wohl von Michael Angelo's Moses das sagen, was die Griechen von dem Zeus des Phidias behaupteten, daß der Künstler unter dem Einfluß der Götter sein Werk vollendet habe.

Durch Pabst Leo X. erhielt Michael Angelo den Auftrag, ein Grabmonument für Leo's Bruder und Neffen, die beiden Medicifürsten Lorenzo und Julian auszuführen. Das Werk blieb indessen unvollendet, der fertiggestellte Theil jedoch ist großartig, besonders die Statue Lorenzo's, die ein Meisterwerk ersten Ranges genannt zu werden verdient. Außer diesen Werken der Plastik ist noch besonders hervorzuheben, die Christusstatue, welche 1521 in der Kirche **Santa Maria sopra Minerva** in Rom Aufstellung fand.

Michael Angelo's Zeit war unter den Päbsten Julius II., Leo X. und Clemens VII. zwischen Rom, Florenz, Bologna und Carrara getheilt. Vom Jahr 1534 an nahm er aber seinen bleibenden Aufenthalt in Rom, und jetzt entwickelte er auf einem dritten Gebiete der Kunst große Thätigkeit, dem der Architektur. In dieser Richtung sind von den Schöpfungen Michael Angelo's zu nennen: Der Plan zum Klosterhofe von **Santa Maria degli Angeli**, die neue Anlage des Kapitols, Hof und Gesimse des Palastes Farnese und mehrere andere.

Schon stand Michael Angelo im höheren Mannesalter als ihm Pabst Paul III. ein zweites großes Werk im Fach der Malerei übertrug, das zwanzig Meter hohe Fresko-Gemälde mit der Darstellung des „Jüngsten Gerichts" an der Altarwand der sixtinischen Kapelle. Dieses gewaltige Werk, das er von 1534 bis 1541 fertigte, führt der Auffassung nach mehr den Tag des Zorns als den der ewigen Beseligung vor Augen. Christus erscheint durchaus als verurtheilender Richter. Ein ergreifendes Pathos herrscht in den Gruppen, deren Figuren mit meisterhafter Karakteristik durchgeführt sind.

Er, der von Natur zum Ernst und Tiefsinn hinneigte, der unter allen Dichtern sich am liebsten an Dante's gewaltigen Darstellungen begeistern mochte und durch ein ununterbrochenes Studium der Anatomie den verborgensten Mechanismus der Muskeln erforscht hatte, wagte es, im Gefühl seiner Kraft, sich einen neuen Weg für diese Arbeit zu bahnen, und in dem Schrecklichen, in Kraft der Umrisse, in der Kühnheit der Bewegungen es allen seinen Vorgängern zuvorzuthun, und das gelang ihm im allergewaltigsten Maße. — Noch zwei andere Fresko-Gemälde in der Pauliniſchen Kapelle von Michael Angelo's Hand fallen in diese Zeit, sie sind aber von minderem Belang.

Das letzte große Werk seines Lebens ist die Fortführung und soweit es die gesammten Pläne betrifft, die Vollendung des Baues der St. Peters-Kirche in Rom. Es ist hier am Platz, eine kurze Uebersicht über die Entstehung und Fortführung dieses kolossalen Monuments der Baukunst voran zu schicken. Ein früherer Pabst, Nikolaus V., hatte den Plan gefaßt, durch einen Neubau der schadhaften alten Peterskirche, dieser Schöpfung Konstantin's, der Christenheit ein erhabenes Denkmal zu stiften. Er konnte aber seine Idee nicht zur Ausführung bringen. Auf seinem Sterbebette äußerte er sich jedoch in Hinsicht des Planes und hinterließ als sein Vermächtniß den Ausspruch: „Um den bedrohten Glauben zu retten, sei für die Massen der Völker nichts fruchtbarer, als die Errichtung ewiger Denkmäler, die von Gott selbst erbaut schienen."

Das war ein Gedanke für den kunstsinnigen und unternehmungslustigen Pabst Julius II. Bei seinem Amtsantritt fand er in der Person des Franzesko Lazarri Bramante einen ausgezeichneten Architekten in Rom, der schon für Pabst Alexander VI. große Bauten ausgeführt hatte. Dieser ward von Julius sofort mit der Anlage von größeren Bauten beauftragt, darunter die sogenannten Loggien des Vatikans, ein Riesengebäude, das zu den Hauptzierden des päbstlichen Palastes gehört. Da beschloß Pabst Julius II., die Peterskirche auf eine Art, die eines solchen Meisters würdig sei, von Neuem aufbauen zu lassen. Diesen Auftrag gab er Bramante, welcher bald einen Bauplan fertig stellte, der an Erhabenheit des Stils, an Mannigfaltigkeit und Größe alles weit hinter sich ließ, was Rom selbst in den schönsten Tagen der Kunst je gesehen hatte. Die alte ehrwürdige Hauptkirche wurde mit einer fast unanständigen Eile niedergerissen und am 15. August 1507 legte der Pabst den Grundstein zum Neubau.

Bramante hatte einen großartigen Hauptbau geplant, in der Form eines sogenannten griechischen Kreuzes, auf dessen Mitte sich eine den ganzen Unterbau beherrschende Kuppel erheben sollte. Nachdem der Baumeister früh gestorben und andere Architekten, zum Theil nach veränderten oder neuen Plänen weiter gebaut, aber verhältnißmäßig wenig den Bau gefördert hatten, veranlaßte Pabst Paul III. Michael Angelo die Leitung des Baues zu

übernehmen. Nur mit Widerstreben ergriff der große Künstler diese Aufgabe (1541), indem er sich mit Recht beschwerte, daß er immer von einer Arbeit zur andern förmlich getrieben wurde. Indessen griff er doch auf Bramante's Idee zurück und nur für die Kuppel schuf er einen neuen Plan, ließ einige der bereits errichteten Mauern und Fundamente wieder wegnehmen und an deren Statt die gewaltigen Tragpfeiler und Stützmauern von Grund auf neu bauen. Er führte das Werk trotz mannigfacher Hemmnisse so weit, daß er noch die grandiose Kuppel vor seinem Tode sich wölben sah, die denn auch bald nach seinem Plan vollendet werden konnte.

Welche bewunderungswürdige Genialität Michael Angelo hier als Architekt an den Tag legte, lehrt die Vergleichung seines Werkes mit dem Pantheon in Rom und der Kuppel des Domes zu Florenz. Er verließ die Maßverhältnisse des Pantheons, wonach sich der Durchmesser der Kuppel und die Höhe des ganzen Baues gleichen, eine Theorie, die damals als die ganze schulmeisterliche Weisheit in der Architektur und unantastbar galt, und erhöhte die Wölbung in kühnster Weise, trotz dem Gezeter der verknöcherten Pedanten, über Verletzung der Form und des Geschmacks. Im Pantheon ist der Zylinder (Tambour) lichtlos und nur im Innern gegliedert; im St. Peters ist er durch einen Kranz von sechzehn herrlichen Fenstern durchbrochen, durch die das Licht von allen Seiten hereinflutet. Das Pantheon empfängt Licht nur durch eine kreisförmige Oeffnung im Scheitel der Kuppel: an Stelle dieses recht elementären Lichtkanals schloß der moderne Künstler seinen Rundbau durch die schönste Laterne ab, die schon für sich einen prächtigen Pavillon abgeben würde. Kurz, man denke sich das Pantheon durchgeistigt und auf vier Riesenpfeilern gestellt, so erhält man einen Begriff von der Peterskuppel.

Noch leichter springen ihre Vorzüge vor der grandiosen Florentiner Kuppel in die Augen. Diese sitzt unmittelbar auf dem Unterbau und macht deshalb nur den Eindruck einer ungeheuren Last, während sich die Peterskuppel auf ihrem Zylinder wie spielend in die Höhe streckt. Ferner hat der Architekt des Florentiner Domes, Brunelleschi, den Mantel seiner Kuppel in breite Felder getheilt, so daß keine eigentliche Wölbung zu Stande kommt; Michael Angelo rundete die seine über einem schönen, schlanken, fast elliptischen Vertikaldurchschnitt ab. Die Kuppel Brunelleschi's endlich ist unheimlich finster, während im St. Peters Dom das Licht in allen seinen Strahlenbrechungen durch die schönen Fenster dringt. Aber erst wenn man beide Kuppeln ersteigt, kann man ihr gegenseitiges Verhältniß und die Alles überragende Riesenhaftigkeit des Michael Angelo'schen Bauwerks erkennen. Feinsinnige Kunstkritiker bezeichnen des großen Meisters Werk als die Krone seines Ruhmes und als sein architektonisches Vermächtniß an alle kommenden Geschlechter.

Michael Angelo starb am 18. Februar 1564, von ganz Rom betrauert. Seine Leiche wurde nach Florenz gebracht, wo sich über seinem Grabe in der Kirche Santa Cruce ein würdiges Denkmal erhebt, würdig des Mannes und Meisters, dessen Werke der Ausdruck eines majestätisch erhabenen Geistes sind, der, seiner Machtfülle sich bewußt, nur die Gesetze der Natur und seiner fast mit übermenschlicher Gewalt ausgestatteten Subjektivität anerkannte.

Daß der unerschöpfliche Meister auch Dichter war, darf uns bei einem so erhaben ausgeprägten Geist nicht Wunder nehmen. Ueber seine poetischen Werke will ich mich nicht näher ergehen, doch darf noch gesagt werden, daß sie ganz wie seine übrigen Schöpfungen den Meister verkünden. Sie athmen den Geist seines großen Florentiner Landsmannes, Dante, der so wie er, von seiner Vaterstadt verstoßen, in der Fremde gestorben ist. Es gibt unter Angelo's Jugendgedichten mehrere, woraus wir erfahren, daß auch er einst geliebt hat. Die meisten seiner poetischen Ergüsse stammen jedoch aus der Zeit, als er bereits die drei Steige Jahre überschritten hatte. Sie künden uns unter Anderem das geistige Band, das ihn an eine hochstehende und begabte Greisin knüpfte, der Gräfin Colonna. Mit dieser Frau, die ebenfalls Dichterin war, und mehreren andern zeitgenössischen Dichtern Italiens, pflegte er den Verkehr in der Sprachart Petrarka's. Seine gesammelten Gedichte sind mehrmals gedruckt worden, u. A. 1623 durch Giunto in Florenz, in 4. und 1726 vermehrt zu Florenz in 8. — Den Schluß dieses Vortrags mag ein Sonett bilden, das der Meister an Vasari sandte (1547), als er von seinen Lieblingskünsten, Skulptur und Malerei, zur Architektur genöthigt wurde. Es spricht sich darin seine ganze Seele in klagender Resignation aus. Die Uebersetzung ist Knackfuß' M. A. Monographie entnommen.

Am Ziel der Fahrt ist angelangt mein Leben
— Wie schwach der Kahn, wie wild des Meers Gewalten —,
Im Hafen, wo der Landende gehalten
Ist, Rechnung über all sein Thun zu geben.

Die mich die Kunst zur Gottheit ließ erheben,
Zum einz'gen Herrn, die Freude am Gestalten:
Jetzt seh' ich, wieviel Irrthum sie enthalten,
Und wie wir gegen unser Bestes streben.

Die eitle, frohe Schaffenswonne endet,
Da sich ein zwiefach Sterben mir bereitet:
Ein Tod ist da, den andern seh' ich nahen.

Nicht mal' noch meißl' ich mehr: die Seele wendet
Zur Gottesliebe ruhig sich, die breitet
Vom Kreuz die Arme aus, uns zu umfahen.

Raphael Sanzio de Urbino.

Vortrag gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" am 19. Juli 1899.

Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntniß Land;
An höh'ren Glanz sich zu gewöhnen,
Uebt sich am Reize der Verstand.

Schiller.

Nicht die gegenwärtig weltberühmte Stadt der Kunst, Rom, ist die ursprüngliche Pflanzstätte der Renaissance, sondern die Quellen der Wiedererweckung der Natur in der Kunst befinden sich in dem ehemaligen gothischen Italien, in der Mark Ancona, Umbrien und Etrurien, in den Städten Florenz, Padua, Mantua, Bologna und Perugia, sowie in der Dogenrepublik am Meere, Venedig; und selbst die lombardische Hauptstadt, Mailand, geht dem alten Latium darin voran, wohin erst unter den kunstliebenden Päbsten, Julius II. und Leo X. alle diese Quellen zusammenflossen und zum mächtigen Strom sich einten.

Venedig nannte damals die Brüder Gentili und Giovanni Bellini (den letzteren besuchte auch Albrecht Dürer gegen Ende des 15. bzw. Anfang des 16. Jahrhunderts,) und Lukas Signorelli seine größten Künstler. In Padua und Mantua war es der Meister Andreas Mantegna; in Perugia Meister Pietro Vanucci, mit dem Beinamen Perugino; und in Florenz, wo unter den Medici's die Kunst im 15. Jahrhundert besonders üppig blühte, nennt man die Meister Domenico Ghirlandajo, Leonardo da Vinci und Franzesko Bramante, welche als die eigentlichen Begründer der Renaissance betrachtet werden müssen.

In Florenz bestand schon eine ältere Pflanzschule der Malerei, die besonders mit der alten Malerschule in Köln am Rhein wetteiferte. Als die bedeutendsten dieser ältesten Meister der etruriſchen Hauptstadt sind zu nennen: Giotto, Cimabue, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Verocchio, Mariotto Albertinelli, Fra Bartolomeo, Ghiberti u. A., die jedoch sämmtlich, noch von der christlichen Kunst des Mittelalters befangen, es nicht höher brachten, als auch die rheinischen Meister, Wilhelm und Stephan von Köln. Da jedoch auch die Kunst nicht vom Himmel fällt und sich alles aus vorhandenen Keimen entwickelt, so waren die Werke dieser alten Meister von großem Einfluß auf die Geburt der eigentlichen Renaissance.

Diese Stufungen und Entwickelungen in der Natur haben ja auch im Menschengeist ihre Parallele: und so wird der Fortschritt in der Kunst aus der alten in die Zeit der Neubelebung ebenfalls durch eine Periode des

Uebergangs bezeichnet, die ich in Deutschland und den Niederlanden bereits in meiner Abhandlung über Albrecht Dürer erklärt habe. In Italien bilden diesen Uebergang, außer den bereits genannten Künstlern, noch Bernardino Betti, genannt Pinturichio (das Malerchen), welcher von Perugia, schon vor Raphael, nach Siena und Florenz, und schließlich mit diesem nach Rom kam; und in Florenz noch Sandro Botticelli. Am nächsten zur Natur kam unter den genannten wohl Mantegna, während die Brüder Bellini die Entwickelung aus der zur Zeit noch allein üblichen Tempera in die Oelmalerei, nach der van Eick'schen Entdeckung, in Italien vollendeten und durch ihre Kunst, besonders in der Feinmalerei, allen Andern voranstanden. Endlich erklomm den Gipfel der Emanzipation aus den Fesseln der altchristlichen Kunst in die freie Natur, welche die Kunst der alten Griechen so hervorragend kennzeichnet, der große Florentiner Maler, Leonardo da Vinci. Wir sehen das besser aus seinen zahlreichen Studien, als aus den wenigen von ihm erhaltenen Gemälden. Leonardo ließ alle Fesseln des zur Zeit Ueblichen fallen und so erscheint er uns als der erste Meister der Renaissance, der voll und ganz in der alles belebenden Natur dasteht.

Aber obgleich er der Erste war, so blieb er doch nicht der Größte. Auf Leonardo's Schultern empor stiegen schon zu seiner Lebenszeit zwei Meister, Michael Angelo und Raphael Sanzio, die, neben Albrecht Dürer, noch jetzt als die größten Genies der modernen Kunst gelten und vielleicht für immer gelten werden. Von Michael Angelo habe ich bereits in einem andern Vortrag gesprochen, und seine unermeßliche Größe geschildert. Für heute will ich mich mit dem jüngeren dieser Großmeister beschäftigen, der auf verschiedene Weise ebenfalls die höchste Stufe der Kunst erklomm, worin er bis auf den heutigen Tag noch unübertroffen geblieben ist.

Raphael Sanzio oder Santi (auch öfters Rafael und Raffael geschrieben) wurde am Charfreitag, den 8. März 1483 in dem ancona'schen Städtchen Urbino geboren, wo sein Vater, Giovanni Santi, als ein unbedeutender Maler lebte, der sich mit dem Anfertigen von frommen Heiligenbildern ernährte. Als erstes Anzeichen des zukünftigen Malers, wird ein sich noch jetzt in seinem Geburtshause befindliches Madonnenbild mit dem Kind gezeigt, das er, wie gesagt wird, ohne fremde Beihülfe, ursprünglich auf die Hofwand gemalt habe und das man später, sammt dem Stück der Wand worauf es gemalt, in ein Zimmer dieses Hauses versetzt hat. Da seine Mutter schon starb, als der Knabe erst acht Jahre alt war und der Vater sich zwei Jahre später wieder verheirathete; und besonders weil der Vater von der Unzulänglichkeit seiner Kräfte zur weiteren Ausbildung des Sohnes überzeugt sein durfte, gab er ihn nach Perugia, zu dem damaligen Haupt der umbrischen Schule, Pietro Vanucci, mit dem Künstlernamen "Il Perugino" bekannt, in die Lehre. In welchem Alter des jungen Künstlers das

gewesen sein mag, ist unbekannt, doch wird der Knabe wohl nicht über neun Jahre alt gewesen sein, denn der Vater starb bereits am 1. August 1492. Diese Angabe hat Vasari geliefert, der sagt, er sei schon bei Lebzeit seiner Mutter, also im 7. oder 8. Jahr nach Perugia gekommen. Andere bestreiten dieses mit gewichtigen Gründen und nehmen an, daß er vielleicht seinen ersten Unterricht bei einem in Urbino ansässigen tüchtigen Maler, Timoteo Viti, erhalten habe und erst im Alter von fünfzehn Jahren nach Perugia gekommen sei.

Unter Vanucci's Leitung hob sich die Kunstnatur des Knaben so rasch, daß er bald seine zahlreichen Mitschüler übertraf und in Kurzem erreichte er die Behandlungsart seines Lehrers so weit, daß man die Werke des Schülers aus dieser Periode von denen seines Meisters kaum unterscheiden kann. Hiervon zeugen Raphael's erste öffentliche Arbeiten: Die Krönung des heil. Niccolo da Tolentino, ein gekreuzigter Heiland zwischen zwei Engeln, eine heilige Familie, eine Verlobung der Maria, vor allem aber eine Krönung der Maria für das Kloster St. Franzesko in Perugia, das er im Auftrag einer Dame aus Perugia, Maddalena degli Oddi malte (das Bild befindet sich jetzt in der Vatikanischen Pinakothek in Rom), sämmtlich Arbeiten aus seinem fünfzehnten bis achtzehnten Jahre. Knackfuß nennt zu diesen Jugendarbeiten auch ein kleines Gemälde: „Der Traum des Ritters", welches sich in der Londoner Nationalgallerie befindet.

Um diese Zeit war einem von Raphaels ehemaligen Mitschülern, Bernardino Betti die Ausmalung des Bücherfaales im Dom zu Siena übertragen worden. Derselbe lud Raphael ein, ihm bei dieser Arbeit zu helfen. Er gab ihm ein großes Altarbild in die Hand, zu dem Raphael schon ein Karton fast vollendet hatte, als er erfuhr, daß in Florenz die Kartons der beiden größten Künstler der Zeit, Leonardo da Vinci und Michael Angelo, welche auf Veranlassung einer Preisaufgabe des Rathes von Florenz gefertigt worden, öffentlich ausgestellt waren. Er brannte vor Begierde diese Zeichnungen zu sehen, und eilte nach Florenz. Aber nicht allein diese Kartons, sondern ganz Florenz, damals der Sitz alles Schönen und Trefflichen, machten einen so tiefen Eindruck auf das jugendliche Gemüth des Jünglings, daß er beschloß, von Perugia nach Florenz zu übersiedeln, wohin auch sein bisheriger Lehrer, Perugino, im Jahr 1502 sich gewandt hat. Nach Vasari's Angabe rief ihn der Tod seiner Eltern (d. h. wohl seiner Stiefmutter: die Mutter war schon 1490 und der Vater 1492 gestorben) nach Hause, um dort eine Erbschaftsangelegenheit in Ordnung zu bringen. Während dieser Zeit vollendete er in den Mußestunden noch mehrere Gemälde, darunter zwei Madonnen, einen heiligen Georg und wahrscheinlich auch einen St. Michael, dessen Seitenstück sich noch in Paris befindet; ferner einen betenden Christus im Garten von Gethsemane (jetzt in Paris) und im Jahre 1504 die Trauung der Maria (lo Sposalizio), jetzt in Mailand.

Die Vorliebe des Künstlers für seine zweite Vaterstadt, Perugia, bewog ihn, dahin zurückzukehren. Hier bewährte er seinen Ruf durch mehrere Gemälde: Eine Madonna für die Kirche der dienenden Brüder, eine Mater Dolorosa, über welcher Raphael in einem zweiten Bilde Gott den Vater vorstellte (jetzt im Palast Colonna zu Rom) und außer anderen Staffelei-Gemälden einen Christus mit Gott Vater von Heiligen umgeben, für das kleine Camaldulenserkloster, sein erstes Freskogemälde.

Obwohl Raphael jetzt in Perugia eine hochangesehene Person war und im Kreise des Herzogs Guidobaldo und dessen schöner und geistreichen Gemahlin, Elisabetha Gonzaga, sowie des Herzogs Schwester, Giovanna della Rovere, einer Kousine vom Pabst Julius II., die liebenswürdigste Gastfreundschaft genoß, trieb ihn dennoch die Sehnsucht wieder nach Florenz, wo er in die Reihe der Größen der Kunst mit einzutreten hoffte (Herbst 1504). Hier war der Wettkampf zwischen den beiden Riesen, Leonardo da Vinci und den um drei und zwanzig Jahre jüngeren Michael Angelo noch in vollem Gange. Michael Angelo hatte soeben seine Kolossalstatue des David am Eingang des Palastes der Signoria aufgestellt, und jetzt waren die beiden Meister mit Entwürfen zu großen Schlachtengemälden beschäftigt, welche die Wände des Rathssaales schmücken sollten. In ihren Kreis fand der junge Maler noch keinen Zutritt, dahingegen zog ihn ein anderer alter Künstler von Bedeutung an, der Dominikaner Fra Bartolomeo, der seine farbenprächtigen und religiös-innigen Schöpfungen in streng architektonischem Aufbau anzuordnen liebte. Mit diesem bedeutenden Meister trat Raphael in ein inniges Verhältniß, und man kann aus ihren Schöpfungen herauslesen, daß sie wechselseitig von einander Belehrung und Ideen empfingen. Ueberhaupt scheint Raphael die Zeit seines damaligen Aufenthalts in Florenz fast ganz auf seine Ausbildung verwendet zu haben, wenigstens weiß man, daß er in Florenz nur einige Portraits und den Karton zu seiner Grablegung ausgeführt hat. Das Bild selbst malte er in Perugia, von wo es später in den Palast Borghese nach Rom gekommen ist. Nehberg nennt das Gemälde ein Wunderwerk der Komposition, der Zeichnung und des Ausdrucks, dessen Vortrefflichkeit von wenigen seiner späteren Arbeiten übertroffen wird.

Nach Beendigung dieses Gemäldes ging Raphael zum dritten Mal nach Florenz, wo Studien wieder seine Hauptbeschäftigung waren. Die Jahre 1506 – 1508 sind fast nur durch Madonnen vertreten, die er in großer Zahl anfertigte, darunter die bedeutendsten die "Madonna del Granduca", im Palast Pitti in Florenz; die Madonna aus dem Hause Tempi, in der Pinakothek zu München; die "Madonna Colonna", im Berliner Museum; die Madonna aus dem Hause Orleans, im Besitz des Herzogs von Aumale; die "Madonna Terranuovo", im Museum zu Berlin, die „Madonna im Grünen", in der kaiserl. Gemäldegallerie in Wien; die

„Madonna mit dem Stieglitz", in der Uffiziengallerie zu Florenz; die Madonna, genannt „Die schöne Gärtnerin", im Louvre zu Paris; die „Madonna des Lord Cowper", zu London; die „Madonna Niccolini", nach ihrem früheren Besitzer genannt, ebendaselbst. An diese reihen sich noch mehrere sog. „Heilige Familien" an, wie die mit dem Lamm im Pradomuseum zu Madrid; die hl. Familie mit dem bartlosen Joseph, in der Ermitage zu St. Petersburg; die „Madonna mit den Kirchenvätern", in Brüssel, ein jedoch nicht ganz von Raphael selbst vollendetes Gemälde; die hl. Katharina, in der Nationalgallerie zu London; und wohl seine letzte in Florenz gemalte "Madonna del Baldachino", im Pitti Palast zu Florenz.

In allen diesen Madonnenbildnissen hat der Künstler nur das Liebliche der Gesichtszüge besonders gepflegt, weshalb sie bei den minder Kunstverständigen in die höchste Achtung stiegen, was ihre weite Verbreitung bezeugt, aber in der Karakteristik der Darstellung, der sprechenden Handlung vermißt man noch das Ideale, welches wir in den späteren Schöpfungen des Meisters bewundern. Selbst die „Madonna unter dem Baldachin", so genannt wegen des Thronhimmels, unter welchem Maria sitzt, „eine feierliche Darstellung der Königin der Heiligen", schreibt Knackfuß, „die aber nicht mehr an die Schule von Perugia, sondern eher an die Weise des Fra Bartolomeo erinnert", ist in den Zügen der Hauptfigur nur eine liebliche Erscheinung. Wenn sie, wie Knackfuß annimmt, an Fra Bartolomeo gemahnt, so mußte der Dominikanermaler unter dem Einfluß Dürers stehen, was mir bis jetzt nicht aufgefallen ist. Aber Dürers „Rosenkranzfest", zwei oder drei Jahre früher in Venedig gemalt, hat viel Analoges mit diesem Gemälde Raphael's. Auch in Dürer's Bild sitzt die Jungfrau unter einem Baldachin. Allerdings neigt sich das Haupt derselben auf die entgegengesetzte Seite, weil sie dem dort knieenden Kaiser den Rosenkranz aufs Haupt drückt und das Jesuskind sich weit hinüberbeugt, um den rechts knieenden Pabst auch den Kranz auf das Haupt zu setzen. Zwei schwebende Seraphim krönen die Jungfrau, während sie bei Raphael nur nach oben zeigen. Zu den Füßen der Himmelskönigin stehen bei Raphael zwei nackte Engel, welche auf einem Band die Legende des Bildes lesen. Auf dem Dürer'schen Bild sitzt hier ein lautenspielender Engel, welcher die Glorie der Himmelskönigin zu besingen scheint.

Vergleichen wir noch weiter, so sehen wir bei Dürer eine dichtgedrängte Menge, welche das Wunder mitfeiern will, darüber eine große Schaar Engel, die Anwesenden zu bekränzen. Bei Raphael beschränken sich diese Zuschauer auf vier Personen, und nur die rechts von der Madonnengruppe stehenden Petrus und Dominikus zeigen durch das Lesen aus einem Buch einige nähere Beziehung zu dem ihnen offenbarten Geheimniß, während die linke Gruppe, aus ebenfalls zwei Personen bestehend, gar keinen Eindruck

auf sich äußert, es sei denn, daß Paulus Eremit noch in Andacht die Hände über seinen Stab legt, während die zweite Figur, ein junger unbekannter Bischof sich als schönes Portrait beschauen läßt. Dazu ist der Hintergrund bei Raphael nur die dunkle Wand eines Zimmers oder Saales, während man bei Dürer in eine herrliche Landschaft hinausblickt und alle Theilnehmer, Engel und Menschen, ganz in die mystische Handlung aufzugehen scheinen. Soweit die Verschiedenheit. Die Verwandtschaft liegt in der sichtlichen Adeptirung des Hauptmotivs, wenngleich in der Umkehrung, sowie in den Köpfen der Jungfrau, aber auch nur in den lieblichen Köpfen auf beiden Bildern. Bei Dürer ist die Mutter des Heilandes lebhaft in der Handlung thätig, bei Raphael legt sie bloß ihre linke Hand auf die Brust, während das Jesuskind sich sogar scheu von den beiden Heiligen abzuwenden scheint und sich eng an die Mutter anzuschmiegen sucht. Man sagt zwar, Raphael habe das Gemälde nicht ganz zu Ende durchgeführt, es sei von seinen Gesellen vollendet worden. Ueberlegt man sich diese Angabe näher, so wird der Meister vor allem die Köpfe des Bildes und die Engelfiguren selbst gemalt haben und den Gesellen blieben nur die Gewandungen und der Hintergrund auszuführen übrig.

In dieser Zeit, die ersten 21 Lebensjahre, welche er in Urbino, Perugia und Florenz zubrachte, hat Raphael wohl seine Studien vollendet, denn, obwohl seine zahlreichen Madonnen gegenwärtig überall gesucht und hochgeschätzt werden, so äußern sie doch nicht das mächtige Genie, welches uns aus der nun folgenden Periode des Meisters entgegenstrahlt. Die Madonnen sind lieblich, anmuthig, aber eine besondere Karakteristik drücken sie nicht aus. Es ist bemerkenswerth, daß er in der kurzen Zeit von drei Jahren 20–25 Madonnen gemalt hat — eine große Leistung. Mir will es scheinen, als ob alle diese Madonnen auf Bestellung angefertigt wurden und zwar auf Bestellung hochstehender junger Damen, die sich in der Maria portraitiren oder falls sie nicht schön waren, idealisiren ließen. Die Mode, sich in den Heiligen portraitiren zu lassen, war damals überall verbreitet. Das Bewunderungswürdige an diesen zahlreichen Madonnenbildern Raphaels ist nur, daß er für jede eine verschiedene Situation erfand, wenngleich auch einige darunter eine verwandtschaftliche Aehnlichkeit ämern. Das offenbart den wahren Künstler, daß er nicht auf einen engen Kreis beschränkt ist, sondern daß sein Genius ihm immer Neues, immer etwas Anderes vor den Geist zaubert, das alsdann in seinen Schöpfungen Ausdruck findet.

Auf des kunstliebenden Pabstes Julius II. Ruf (wie Vasari erzählt), den Bramante, der die großartigen Neubauten des Vatikans ausführte, und der aus Urbino gebürtig und ein entfernter Verwandter Raphaels war, auf den jungen Künstler aufmerksam machte, kam Raphael im Herbst 1508 nach Rom, wo im Frühjahr zuvor auch Michael Angelo, der seit 1505 in

Diensten des Pabstes stand und zu Bologna dessen Standbild errichtet hatte, trotz der gehässigen Anfeindungen Bramante's, angekommen war, die Decke der Sixtinischen Kapelle zu schmücken. Der kunstverständige Pabst erkannte auch bald das umfassende Genie Raphaels und wußte es zu würdigen. Bramante schlug dem Pabst vor, Raphael einen Theil der Malerei in den Loggien des Vatikans ausführen zu lassen. Mit dieser Arbeit (Freskomalerei) waren bereits mehrere Künstler beschäftigt: Raphaels früherer Lehrmeister, Perugino, ferner Pietro da Franzesko, Luca da Cortona, Bramantino von Mailand u. A. Pietro della Gatte hatte eben Hand an die ihm aufgetragenen Arbeiten gelegt, als Raphael mit in Konkurrenz trat und in der "Camera della Segnatura" auf einer Steinwand sein großes Gemälde, bekannt unter dem Namen "Disputa del Sacramento" in Fresko ausführte. Ueber diese gewaltige Kunstschöpfung mich in Einzelnheiten zu ergehen, halte ich für überflüssig, da ja eine ganze Bibliothek Abhandlungen darüber existirt, und da ich auch in Vergleichung mit Dürers „Allerheiligenbild" dasselbe geschildert habe (Seite 351 dieses Bandes). Raphael hat hier ein Meisterstück der Individualisirungskunst geschaffen, wie ihm kein zweites Werk mehr so vollkommen gelungen ist. Man kann nur stehen und staunen, so gewaltig ist das Ganze. Wenn ich dennoch meine persönliche Meinung dahin ausdrücke, daß mir die fast horizontale Abgrenzung des oberen vom unteren Theil, als zu breit gezogen, sowie die auf der Wolkenschicht gemalten Heiligen des alten und neuen Testaments, als zu sehr Reihe machend, nicht gefällt, so wird damit keineswegs gesagt, daß ich das Werk nicht als eine erhabene Kunstschöpfung betrachte.

Die Vollendung dieses Gemäldes entsprach auch den Erwartungen des Pabstes so sehr, daß auf seinen Befehl alle übrigen Wandgemälde in den Loggien herabgeworfen und durch Raphaels Hand wieder ersetzt werden mußten; selbst den trefflichen Sodoma (Giovanni Antonio Razzi) traf das gleiche Schicksal, nur Perugino, Raphaels Lehrer, durfte Platz behalten unter den Werken des Schülers und zwar aus Achtung für ihn: ein schöner Zug in Raphaels Karakter. Daß wir ohne dies glückliche Ereigniß Raphaels Genie vielleicht nie so umfassend kennen gelernt, ja, daß es sich bei dessen leider nur kurzen Lebensdauer wohl nie auf den uns bekannten höchsten Grad der Kunst ausgebildet haben würde, dürfte kaum zu bezweifeln sein.

Noch einmal zeigte der Meister seine Kunst des Individualisirens in dem zweiten großen Freskogemälde, welches die entgegengesetzte Wand der Segnatura füllt: „Die Schule von Athen". Hier ist die Gruppirung weniger gezwungen, wenngleich sich auch Vordergrund und Hintergrund mit ihren mannigfaltigen Gruppen lebhaft unterscheiden. Wie in der „Disputa" die christlichen Theologen aller Jahrhunderte um die Kirchen-

väter versammelt sind, sieht man in der „Schule von Athen" die Weltweisen Griechenlands um Plato und Aristoteles gruppirt, welchen beiden Weisen des Alterthums im Zeitalter der Renaissance die gleiche bedingungslose Verehrung gezollt wurde, wie den Kirchenvätern. Obwohl der Streit, welcher vom 12. bis zum 16. Jahrhundert unter den Scholastikern wüthete, in dem Gemälde Raphael's nicht besonders ausgedrückt ist, so äußert er sich doch in dem Ganzen ebensosehr, wie in der „Disputa". Auf dem letztgenannten Bilde repräsentiren Thomas von Aquin und Bernard von Clairveaux das was in der „Schule von Athen" Plato und Aristoteles darstellen. Man könnte wohl sagen, daß der junge Künstler, wie die meisten der italienischen Scholastiker der Zeit, sich der Seite der sog. „Nominalisten" zuneigte, indem er Plato als den ruhigen, die Welt erleuchtenden Weisen, selbstbewußt mit erhobener Fackel, Aristoteles hingegen, den Weltweisen der Realistik, als noch in sich zerrissen, diesem zur Linken stellt.

Beide Gemälde zusammen zeigen deshalb die zur Zeit noch nicht abgeschlossene Streitigkeit der Scholastik, und es ist gewiß ein ehrendes Zeugniß für den Pabst, unter dessen Aegide die Bildwerke entstanden, daß sie statt des "sic volo, sic jubeo", die Vermittelung der beiderseitigen Schulen verkünden, was umso bedeutungsvoller ist, als sie den Saal zieren, in welchem der Pabst seine Erlässe, sowie die Verordnungen und Vorschriften, die er im Auftrage des Kardinalskollegiums gibt, unterzeichnet und mit dem großen Kirchensiegel versieht: daher der Name: "Camera della Segnatura" (die Kammer der Unterschriften).

Auf der dritten Seite, wo es sich um die Verherrlichung der Rechtswissenschaft handelte, malte der Künstler drei Einzelbilder in dem Bogenfeld über dem Fenster, die von der Gerechtigkeit unzertrennlichen Tugenden, Stärke, Weisheit und Mäßigung, „edle Frauengestalten", sagt Knackfuß, „neben denen wieder kleine Genien ihr munteres Spiel treiben." An den Seiten des Fensters bildet die gesetzgeberische Thätigkeit, weltlich wie religiös, den Vorwurf. Auf der einen Seite erlässt Kaiser Justinian seinen "Codex" und die „Pandekten" und auf der andern theilt Pabst Gregor IX., der die Züge Julius II. trägt, die „Dekretalien" aus.

Die vierte Wand, gegenüber der Wand der Gerechtigkeit, zierte der Künstler mit dem „Parnaß", wobei er sich nicht durch den beschränkten Raum, den das Fenster gewährte, abhalten ließ, wieder ein einheitliches Gemälde zu schaffen. In der Mitte sitzt Apollo von den neun Musen umgeben, zur Rechten des Musengottes, sich dicht an die Töchter Mnemosines anlehnend, sieht man zwischen Vergil und Dante die Riesengestalt Homer's. Links vom Apollo glaubt man Horaz und Ovid zu erkennen und zwischen beiden den Boccacio. An diese Gruppen links und rechts reiht sich, auch abwärts des Fensters, eine große Zahl Figuren, wahrscheinlich zeitgenössischer Dichter. Das Gemälde ist jedoch, neben den beiden Hauptbildern des

Saales, als von Raphaels Hand, keines der vorzüglichsten. Symmetrisch mit diesen vier Seiten sind auch die über den Bildern befindlichen allegorischen Figuren: Theologie, Philosophie, Musik und Gerechtigkeit, herrliche Frauengestalten, in kreisrunden Feldern dargestellt, zwischenein mit Arabesken und in der Mitte dem päbstlichen Wappen ausgefüllt.

Im Jahre 1511 waren diese sämmtlichen Arbeiten in der ersten Stanze vollendet. Nun soll Raphael, nach Vasari's Angabe, noch mehr oder weniger bedeutende Freskogemälde gearbeitet haben. Auch beschäftigte er sich wieder mit dem Malen von Madonna's, von denen ich nur die „Madonna mit dem Diadem", im Louvre zu Paris; die „Heilige Familie mit dem Eidechs", im Pradomuseum zu Madrid; die „Madonna von der göttlichen Liebe", im Museum zu Neapel; die sog. „lustwandelnde Madonna"; die „Madonna aus dem Hause Alba", in der Ermitage zu St. Petersburg; und die allbekannte "Madonna della sedia", im Pitti-Palast zu Florenz; ferner die „Madonna mit dem Fisch", im Pradomuseum zu Madrid und die „Madonna mit den Leuchtern", im Nationalmuseum zu London nenne, die zu den besten Gemälden ihrer Art zählen. Bei diesen ist auch die mütterliche Karakteristik bedeutsamer ausgedrückt, als in den Florentiner Madonnen.

Alle aber überragt die sog. "Madonna di Foligno", welche sich im Vatikan befindet. Sie ist das Vorbild zu seiner letzten und am tiefsten durchgeistigten "Madonna di San Sisto". Die Schilderung der "Foligno" gebe ich nach Rehberg, der sie persönlich gesehen hat: Auf den Wolken sitzt hier die jungfräuliche Mutter mit dem geliebten Sohne; um beiden ein weiter Lichtkreis gezogen, in den sich zwischen leichten Wölkchen wie Aether gewobene himmlische Kinder betend und frohlockend gesammelt haben. Den unteren Raum nehmen zunächst vier Figuren ein: Johannes der Täufer, St. Franziskus, St. Hieronymus und der Stifter des Bildes, Sigismondo de' Conti, päbstlicher Kämmerer aus Foligno. Zwischen ihnen ein Engel, der eine unbeschriebene Tafel hält. „Unter allen," fährt Rehberg fort, „die Sanzio im Geiste je empfangen und sein Pinsel zur Darstellung gebracht hat, ist diese Madonna die erwählteste, die würdigste, die heiligste von Allen. Was sie auf Erden war, Jungfrau und Mutter, und Mutter und Jungfrau, und Himmelskönigin jetzt; Demuth und Majestät, begnadigt und begnadigend, das Alles erscheint sie hier oben in unbegreiflicher Einigung; die wunderbarste, die bedeutungsvollste von Allen, ein ewiger Typus für Alle. Stellung und Bewegung sind lauter Grazie; die Formen scheinen fast ideal und weniger aus der wirklichen Natur genommen, und doch lebendig, so tief beseelt und natürlich der wunderschöne Kopf mit dem herabwallenden Schleier, den das Kind mit beiden Händen erfaßt." Das ist gewiß eine hochbegeisterte Schilderung des Gemäldes, wozu auch vielleicht die treffliche Erhaltung desselben, sowie sein

wunderbares Kolorit beigetragen haben mag. Knackfuß (S. 75) sagt darüber: „Die Madonna von Foligno zeichnet sich durch eine Farbenpracht aus, wie Raphael sie früher nicht erreicht hatte. ..... Die feierliche Farbenharmonie erscheint als ein unmittelbarer Ausdruck künstlerischer Empfindung, aus welcher das Werk hervorgegangen ist."

Für seinen Kupferstecher, Marcantonio Raimundo, der auch viele von Raphael's Gemälde und Zeichnungen gravirte, fertigte er in dieser Zeit eine historische Skizze, „Der bethlehemitische Kindermord", die an Kraft in der Darstellung und Klarheit bewunderungswürdig ist, obwohl sie sonst die karakteristische Eigenheit des Meisters vollständig verleugnet. Man dürfte sie, als nicht von ihm herrührend, annehmen, wenn nicht seine späteren Werke, z. B. der „Borgobrand", es als durchaus echt bestätigten.

Nach dieser, mit Lieblingsstudien unterbrochenen Ruhezeit, wurde ihm vom Pabst der Auftrag, auch den zweiten Loggiensaal zu malen. Hierzu wählte er große historische Vorwürfe, welche vom Pabst gutgeheißen wurden. Wie Raphael in dem ihm eigenthümlich originellen Styl mit Riesenkraft immer weiter stieg, zeigen diese Gemälde. Das erste Hauptbild, das er noch zu Julius II. Lebenszeit malte und nach welchem der Saal den Namen: "Camera d'Eliodoro" erhielt, zeigt uns die Vertreibung des Heliodorus aus dem Tempel zu Jerusalem, den er plündern wollte. Hier ist der Styl weit ernster, größer, kühner und gewaltiger, die Behandlung weit geistreicher und meisterhafter. Zur Verherrlichung seines Auftraggebers, Pabst Julius II., den er vor allen Andern zuerst im grauen Vollbart malte (im Pittipalast zu Florenz erhalten — frühere Portraits zeigen ihn bartlos, so das der Denkmünze, welche der Pabst von Cardosso auf die Grundsteinlegung von St. Peter prägen ließ (1506) und nach welcher ihn Dürer auf seinem „Rosenkranzbild" im selben Jahr in Venedig malte), hat Raphael ihn als Patriarchen dargestellt, der von Tempeldienern auf einem Tragstuhl hereingebracht wird, und vor dessen Anblick die Tempelräuber in panischem Schrecken die Flucht ergreifen.

Knackfuß macht bei diesem Gemälde einige zutreffende Bemerkungen, indem er andeutet, daß das Gefolge des Pabstes auf dem Bilde eine Reihe von Portraits darstelle. Der neben dem Pabst zu dessen Rechten einherschreitende jugendliche Mann ist klar genug auf der in der Hand haltenden Rolle als der päbstliche Sekretär, Johannes Petrus de Folcariis, angekündigt, und in dem vorderen Träger zur Linken des Pabstes hat man das Bild von Raphaels Kupferstecher, Marcantonio Raimundo entdeckt. Dann fährt Knackfuß fort: „Welcher Deutsche aber dächte bei dem von langen wallenden Locken umrahmten Gesicht mit der hohen Stirn, den großen offenen Augen, der feinen Nase und dem kurzen Vollbart (zur Rechten des Pabstes) nicht an unseren Dürer? Daß Dürer dem Raphael als Zeichen der Verehrung sein Selbstbildniß übersandte, wissen wir durch Vasari." —

Auch mir fiel das Bild schon längst mit derselben Idee in die Augen, noch ehe ich Knackfuß' Bemerkungen gesehen hatte, doch glaube ich, daß Raphael ihn nach dem Selbstbild auf dem „Rosenkranzfest", das ja Marcantonio auch in Kupfer gestochen hatte, abbildete, also ehe noch Dürer's Eigenbild an Raphael gelangte. Damit hängt dann auch noch die Folgerung zusammen: Als Träger des Pabstes dürfte es die Bedeutung haben, daß Dürer Julius II. ja auf seinem „Rosenkranzfest" dargestellt hat, er also als ein Träger des Ruhms von Se. Heiligkeit schon 1506 gewesen war.

Diesem Gemälde Raphael's folgte 1514 unter der Regierung des neuen Pabstes Leo X., welcher die Kunst voll Begeisterung liebte, des Meisters „Attila", der durch Pabst Leo dem Großen bewogen, sich von Roms Mauern zurückzog. In diesem Bild stellt der Pabst nicht eine allegorische Erscheinung vor, wie dort in der Gestalt des Patriarchen, hier tritt er handelnd in die Geschichte ein. Auf weißem Zelter, umgeben von Kardinälen und Priestern, reitet der Pabst, der im Portrait Leo's X. dargestellt ist, mit der Tiara auf dem Haupte, der Hunnenschaar Attila's entgegen, die Rechte zum Segen emporgehoben. Ueber ihm in den Lüften schweben die Apostelfürsten Petrus und Paulus heran mit geschwungenen blitzenden Schwertern. Vor dieser erhabenen Erscheinung weichen Attila und seine Schaaren erschrocken zurück. Der Hunnenkönig, hoch zu Roß, winkt mit beiden Händen zur Umkehr. Dicht hinter dem König blasen die mächtigen Krummhörner der Heiden das Signal zur Retraite, und die bärtigen Fahnenträger wenden ihre Standarten zum Abzug von der ewigen Stadt, deren baulichen Umrisse den Hintergrund des gewaltigen Gemäldes bilden. Von allen historischen Darstellungen Raphaels ist dies, neben dem „Borgobrand", wovon ich später reden werde, das vollendetste, das karakteristischste. Die Hunnen sind auf diesem Gemälde nicht, wie man das häufig in der Geschichte (allerdings für den Zweck gefärbt) lesen kann, wie eine rohe, zügellose Horde mit abschreckenden Gesichtern dargestellt, sondern in der Individualisirung und gezeichneten Haltung äußern sie das Entgegengesetzte von einer wilden Rotte, wodurch der Zauber der christlichen Ruhe, der diese Krieger bezwingt, noch umso höher wirkt.

Auf der dritten Wand dieser Stanze malte der Künstler die Legende von der „Messe zu Bolsena." Auch hier mußte er das Bild um das Fenster gruppiren, wie ich es bereits beim „Parnaß" geschildert habe. Das Gemälde, noch zu Julius II. Lebenszeit vollendet, der darin wieder eine Hauptfigur bildet, ist weniger effektvoll, weil man, ohne die Legende zu kennen, sich wohl keine rechte Vorstellung davon machen kann. Das Gemälde macht auf den Beschauer deshalb auch nicht den günstigsten Eindruck. Die vierte Wand, ebenso eine Fensterwand, zeigt die Befreiung Petri aus dem Gefängniß. In den vier Feldern der Decke sind biblische Geschichten gemalt: Gott Vater, wie er dem Moses die Befreiung der Kinder Israels aus

Egypten verheißt; Noah, Gott für seine Rettung aus der Sintflut dankend; die Aufopferung Isaaks; und Jakobs Traum von der Himmelsleiter.

Die Stanze "d'Eliodoro" wurde im Jahre 1514 vollendet. Manches darin ist wohl nicht von Raphaels eigener Hand ausgeführt worden, sondern von seinen zahlreichen Gehülfen. Vasari meldet uns, daß er deren mehr als fünfzig gehabt habe, „lauter gute und tüchtige Maler." Ihm ward eben Alles an die Hand gegeben, was seine opulenten Mäcenas und Dienstherren nur seinen Wünschen absehen konnten. „Er lebte überhaupt nicht als Maler, sondern als Fürst", schreibt Vasari. — Schon war Raphael'n der Auftrag geworden, auch den dritten Loggiensaal in gleicher Weise mit Fresken zu schmücken, als ein Ereigniß eintrat, das seiner Kunst gefährlich werden konnte. Am 11. März 1514 starb Bramante, der Baumeister des St. Petersdoms, welcher auf seinem Todesbette Raphael als seinen Nachfolger empfahl. Der Künstler weigerte sich anfangs, allein der Pabst, welcher unter allen Umständen Bramante's Wunsch entsprechen wollte, bestürmte ihn so sehr, daß er sich im Frühjahr 1515 entschloß, die Leitung des Baues zu übernehmen und am 27. August desselben Jahres wurde er durch päbstliche Breve zum Aufseher aller Ausgrabungen und Bauten in Rom und zehn Meilen im Umkreise ernannt. Raphael setzte nun auch den Bau von St. Peter fort und machte noch außerdem Pläne für andere Bauwerke des Pabstes; auch änderte er an den Plänen Bramante's etwas, aber was er geändert hat, davon ist nichts sichtbar geblieben. Auch machte der Bau unter seiner Leitung nur geringe Fortschritte, obwohl er ein ganzes Heer von Gehülfen und im ersten Jahr den Beistand des erfahrenen Meisters Fra Giocondo zur Seite hatte. Seine übrigen architektonischen Arbeiten dürften uns deshalb auch nicht dauerhaft fesseln können.

Schon im Anfang des Jahres 1514 hatte Raphael den Auftrag erhalten, auch den dritten Saal der Loggien mit Fresken zu zieren. Neben seiner Bauthätigkeit wurden Entwürfe für diesen Saal, der heut den Namen "Sala dell' Incendio" führt, weil das Hauptgemälde die durch Pabst Leo IV. wunderbar gestillte Feuersbrunst des Borgo Palastes bildet, fertig gestellt. Man weiß aber bei dieser doppelten Thätigkeit des Meisters nicht mehr bestimmt, was von ihm und was von seinen Gesellen ausgeführt worden ist. Nur das eine Wandgemälde, der „Borgobrand", weist in seiner Komposition auf Raphael's Genie hin. Es ist ein inhaltreiches, großartiges Gemälde, in welchem sich die Aufregung bei einer Feuersbrunst auf allen Gesichtern in mannigfaltigster Weise ausprägt. Die Gruppirung ist äußerst lebendig. Man sieht, wie ein junger Mann seinen alten und kranken Vater aus dem Gebäude trägt; wie ein Jüngling sich an einer Wand herabgleiten läßt; eine Mutter ihren Säugling aus dem Fenster einem Mann zuwirft; wie Frauen händeringend auf den Knien liegen; wie lärmende

und schreiende Weiber Wasser herbeischleppen ꝛc. Im Hintergrund erblickt man den Vatikanischen Palast, wo eben der Pabst am Fenster erscheint, der über der Gruppe der Betenden und Verzweifelnden hinweg den Segen ertheilt, und durch den Machtspruch des Heiligen gebannt, verlöschen die Flammen. Der Vordergrund des Gemäldes zeigt eine Reihe von Gestalten in allen Bewegungen des Körpers, worin er der Gewalt Michael Angelo's nahekommt. Vasari erzählt uns ja, daß die Werke des großen Florentiners ihn gefesselt und zum Studium der Anatomie angefeuert hätten, und im „Borgobrand" hat er den Beweis geliefert, daß er auch dieser Seite der Kunst gerecht zu werden das Genie und die Kraft besaß.

Die zweite Wand des Saales zeigt ein Gemälde der „Schlacht bei Ostia." Der Sieg Leo's IV. über die Sarazenen im Jahr 849 ist der Gegenstand dieses Bildes. Obgleich einige aufgefundene Details des Gemäldes in Röthelzeichnung noch Raphael's Theilnahme daran bekunden, so scheint doch, daß er die Ausführung vorwiegend, wenn nicht ganz, seinen Gehülfen überließ. Die Aufsicht darüber führte sein Lieblingsschüler Giulio Romano, dem nunmehr die übrigen Wandgemälde der Loggienfäle der Hauptsache nach zufallen. Vielleicht daß er noch einigen Antheil an dem Gemälde der dritten Wand, „Die Kaiserkrönung Karl's des Großen" hat, doch macht dasselbe keinen Raphael'schen Eindruck. Ebenso verhält es sich mit dem vierten Wandgemälde, den Reinigungseid Pabst Leo's III. darstellend. Von der Decke dieses Saales wissen wir mit Bestimmtheit, daß sie das Werk seines Lehrers Perugino ist. Der vierte Loggienfaal endlich ist die Schöpfung Giulio Romano's.

War so die selbstständige Thätigkeit Raphael's an den Loggienfälen so gut wie beendigt, vielleicht daß er noch zuweilen seinen kritisirenden Röthelstift auf den von den Schülern gefertigten Vorzeichnungen spielen ließ, so ging jetzt seine ganze Schaffenskraft nach andern Lokalitäten und anderen Schöpfungen hin. Der Pabst, entzückt von der Vortrefflichkeit des Meisters, trug ihm die Auszierung noch eines anderen Saales im Vatikan mit Bildnissen der Apostel und Heiligen auf, ernannte ihn zum Oberaufseher über alle Verschönerungen dieses Palastes und überhäufte ihn mit Ehrenbezeugungen.

Um diese Zeit malte er auch mehrere Oelgemälde, theils im Auftrag des Pabstes, z. B. die „Große heilige Familie" und „St. Michael", welche Leo X. dem König von Frankreich verehrte; ferner die große Madonna, von Philipp IV. für Spanien angekauft, die sich im Pradomuseum zu Madrid befindet und unter dem Namen "La Perla" bekannt ist, weil Philipp sie die Perle seiner Sammlung nannte; ferner die „Heimsuchung", welche Raphael für den päbstlichen Kämmerer Branconio d'Aquila mit lebensgroßen Figuren malte, und die seitdem ebenfalls nach Madrid gekommen ist; die wunderliebliche „Madonna degli Seggiola", jetzt im Louvre zu Paris;

schließlich das Portrait des Pabstes Leo X. mit den beiden Kardinälen Giulio de Medici (nachmals Pabst Klemens VII.) und Lodovico de' Rossi, Vetter und Neffe des Pabstes; das Portrait der schönen Johanna von Aragonien, das sich jetzt im Louvre zu Paris befindet, das der Beatrice von Ferrara und noch mehrere andere Portraits und Heiligenbilder.

Aus dieser Zeit stammt auch Raphaels Gemälde „Die Kreuztragung Christi" (La Spasimo di Sicilia), das er für die Klosterkirche Santa Maria della Spasimo in Palermo gemalt hat. Es ist von allen Autoritäten jetzt zugestanden, daß Raphael in diesem Gemälde im wesentlichen nur den Holzschnitt Dürers aus der „großen Passion" nachgeahmt, namentlich den unter der Last des Kreuzes niedergesunkenen Christus genau entlehnt und nur seine nachempfindenden Ideen hinzugethan hat. Das Bild hat eine merkwürdige Geschichte erlebt: Das Schiff, auf dem es nach Sizilien gebracht werden sollte, ging unter, die Kiste mit dem Gemälde aber wurde an's Land getrieben und kam nach Genua. Die Kunde von dem aufgefischten Bild verbreitete sich rasch, aber nur durch eine ernste Vermittelung des Pabstes gaben die Genuesen den Schatz an die Mönche von Palermo heraus. Vasari sagt, daß das Gemälde in Palermo „mehr Ruf und Berühmtheit erlangte, als der Berg des Vulkan." Im 17. Jahrhundert kaufte der König Philipp IV. den Mönchen das Bild heimlich ab und ließ es nach Spanien bringen, wo es sich noch jetzt im Prado Museum zu Madrid befindet. Man hat Zweifel geäußert, daß das Gemälde von Raphael sei, da es in den Farben allzubunt und in der Zeichnung manche Härten aufweist, allein Raphael's Kupferstecher Marcantonio, der das Bild gravirte, bezeichnet es mit "Raphael pinx.", also von Raphael gemalt. Vielleicht daß der Meister Gehülfen mit der Ausführung betraute.

Mit größerer Sicherheit weist man auf die berühmte heil. Cäzilia als Raphaels eigene Schöpfung hin, die er für die Akademie zu Bologna, die älteste Musikschule der Welt, malte. Sie befand sich ursprünglich in der zur Akademie gehörigen Kapelle „San Giovanni in Monte", ist aber seitdem in die Akademie transferirt worden. Das Gemälde ist eins der großartigsten Schöpfungen der Malerkunst und wenn Raphael nichts anderes gemalt hätte, wie dies eine Bild, so würde es ihn zum großen, unsterblichen Meister stempeln. Der Ausdruck der Cäzilia, die dem Engelgesang vom Himmel lauscht, ist außerordentlich lieblich und zart. Die andern Figuren, welche die Patronin der Musik umgeben, Paulus und Johannes Evangelist, Augustinus und Magdalena zeichnen sich durch charaktervolle Darstellung aus. Die zerbrochenen Instrumente zu den Füßen der Cäzilia wurden von des Meisters begabtem Schüler Giovanni da Udine gemalt. Zu gleicher Zeit führte Raphal für einen andern Bolognaer Liebhaber ein kleines Gemälde aus, „Die Vision des Ezechiel", das sich jetzt im Pitti-Palast zu Florenz befindet.

Um diese Zeit trug ihm auch der Bankier Chigi eine Freskomalerei auf, nämlich die Ausschmückung seiner neuen Villa jenseits der Tiber zwischen dem Fluß und der Porta di San Pancras, im Trastavera Stadtviertel. Die Villa ist seitdem in den Besitz des Grafen Farnese übergegangen und jetzt unter dem Namen „Farnesina" bekannt. Diese Freskengemälde stellen das Leben der Psyche in zwölf Bildern dar, an welche sich noch das Gemälde der Galathea anschließt. Es ist wahrscheinlich, daß Raphael nur einen Theil der Skizzen zu den Psychenbildern selbst entworfen hat, die Ausführung der Arbeit jedoch von seinen Schülern und Gesellen besorgen ließ. Man kennt noch 38 Zeichnungen aus der Fabel der Psyche, die jedoch von den ausgeführten Gemälden stark abweichen, was darauf schließen läßt, daß diese Zeichnungen von seinen Gehülfen herrühren — vielleicht die Skizzen zu den Gemälden ebenfalls — wodurch es klar würde, daß Raphael nur die Auswahl unter den Vorzeichnungen getroffen und vielleicht hier und da abgeändert haben mag. Nur die „Galathea" scheint von ihm selber, wenigstens in der Hauptsache, herzurühren.

Chigi übertrug Raphael außerdem noch die Ausführung eines Freskobildes über dem Eingang einer Seitenkapelle in der Kirche Santa Maria della Pace. Den Vorwurf zu dieser Arbeit sollten die Propheten und Sybillen geben. Die Propheten, die über den Sybillen ein Bogenfeld einnehmen, werden gewöhnlich Raphaels Urbiner Lehrer, Timoteo Viti, zugeschrieben, während die Gruppe der Sybillen ganz auf Raphaels Selbstthätigkeit hinweist. Die Sybillen gehören zu den vortrefflichsten Schöpfungen des Meisters. Obwohl er hier wiederum auf einen beschränkten Raum angewiesen war, so äußert sich gerade darin seine Größe und sein erhabenes Genie, daß er jeden Raum auf das zierlichste zu füllen und zu schmücken wußte, wie er es hier und in der Farnesina abermals bewies.

Leo X. machte rastlos neue Forderungen, die nur das Genie und die geübte fertige Hand eines so großen Künstlers wie Raphael befriedigen konnte. Da der Pabst die unteren Wände der Sixtinischen Kapelle mit kostbaren Teppichen behängen lassen wollte, die damals in Flandern sehr schön gearbeitet wurden, so mußte Raphael zu diesen die Zeichnungen liefern. Er wählte dazu Episoden aus der Apostelgeschichte: und zeichnete auf Pappe, mit Papier überklebt, den Tapetenwebern ihre Muster mit lebendigen Farben vor. Es waren im Ganzen zehn Teppiche, die in der Kunstweberei von Peter van Aelst in Brüssel in außerordentlich kurzer Zeit vollendet wurden, und am St. Stephanstag 1519 prangten bereits sieben derselben an ihrem Orte und setzten durch ihre täuschenden Gestalten und lebhaften Farben alle Zuschauer in Erstaunen, weil man sie eher für Werke des Pinsels als des Webstuhles hielt. Die behandelten Gegenstände dieser Tapeten sind: 1.) „Der reiche Fischzug Petri"; 2.) „Die Berufung Petri's zum Apostelfürsten"; 3.) „Petrus und Johannes heilen am

Thor des Tempels einen lahmen Bettler"; 4.) „Die Bestrafung des Ananias und der Sapphira"; 5.) „Das von Paulus und Barnabas unterbrochene heidnische Opfer"; 6.) „Paulus läßt den Zauberer Elymas erblinden"; 7.) „Paulus redet auf dem Areopag in Athen."

Das Schicksal hat diesen Tapeten schwer mitgespielt. Zweimal wurden sie aus Rom geraubt, schon 1527 durch eine Horde erobernder Landsknechte, und 1797 durch die Franzosen, die sie 1798 an französische Händler auf einer Versteigerung verkauften. Schließlich sind sie wieder an ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückgelangt, jedoch in einem sehr delabrirten Zustand, der es nicht gestattet, sie länger als Schmuck zu zeigen. — An diese Meisterstücke der Kunst verwendete Leo X. die ungeheure Summe von 76 000 Scudi (etwa 300 000 Mark). Die Tapeten wurden zwar aus der Weberei nach Rom geliefert, allein die noch viel kostbareren Kartons Raphaels ließ man in Händen des flandrischen Meisters. Sie wurden seitdem noch öfters nachgewebt, aber die ursprünglichen Gewebe sind nie wieder erreicht worden. Die lange in Flandern zurückgebliebenen Original-Kartons des Meisters haben endlich im South Kensington Museum zu London einen sicheren Bewahrungsort gefunden. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde noch eine achte der Tapeten im Vatikan wieder entdeckt, welche die Krönung der Maria darstellt; die beiden letzten aber sind sowohl in der Ausführung als auch in den Kartons verschollen.

Knackfuß will auch noch in dem vierten der Vatikansäle, welcher mit Darstellungen aus dem Leben Konstantins gefüllt ist, besonders in der Konstantinschlacht mit dem Sieg über Maxentius, die Hand Raphaels erkennen, allein ich kann darin nirgends den Geist des Meisters sehen, da jede Verwandtschaft mit seinen früheren großen Schöpfungen erloschen ist. Auch Rehberg meint noch unvollendete Arbeiten Raphael's darin zu erblicken, obwohl er sagt, daß die Ausführung durch seine Schüler Giulio Romano und Franzesko Penni nach des Meisters Tode erfolgte. Wollte man diese geringeren Werke noch dem Künstler zuschreiben, so müßte sich sein Genie schon früh abgeschwächt haben, was sicherlich nicht der Fall ist und was wir leicht an den letzten unbezweifelt von ihm herrührenden Gemälden sehen können.

Zu diesen Werken aus den letzten Jahren Raphael's gehört sicherlich die jetzt berühmteste seiner Madonnen, die er nach Angabe Vasari's für die Benediktinermönche des Klosters San Sisto in Piacenza als Hauptaltarbild malte, daher ihr Name, „Sixtinische Madonna." Dieses wundervolle Gemälde wurde im Jahre 1753 durch König August III. von Sachsen von den Mönchen in Piacenza angekauft und nach Dresden gebracht, wo es jetzt als der größte Kunstschatz der Gallerie von Millionen Menschen geschaut und bewundert wird. Von vornherein fand das wahrhaft göttliche Gemälde in Deutschland keinen ungetheilten Beifall. Die Kunstkritiker im

18. Jahrhundert waren noch zu sehr von der französischen Manier befangen, als daß das in seiner majestätischen Einfachheit unübertreffliche Meisterwerk sie hätte befriedigen können. „Heute", sagt Knackfuß, „vermag wohl Niemand empfindungslos dieser Schöpfung gegenüberzustehen, deren Wesen sich nicht in Worten fassen läßt, die den Blick in eine von allem Irdischer losgelöste andere Welt entrückt und den Beschauer zu andächtigem Schweigen zwingt. — Wenn jemals ein Antlitz gemalt worden ist, das ganz von überirdischer Verklärung durchgeistigt ist, so ist es dasjenige der Mutter des Erlösers auf dem Bilde von S. Sisto."

Aber Raphael war ein Meister, der aus dem Leben schöpfte und dann die Natur, die Wirklichkeit zu idealisiren verstand, wie kein zweiter neben ihm. In diesem Sinn schrieb ich bereits vor Jahren, als ich ein Bild der „Madonna di San Sisto" in meinem Zimmer plazirte, darüber die folgenden Distichen:

Gott schuf die Menschen nach göttlichem Bilde in Allmacht und Weisheit;
Darum sind Göttern wir gleich, Göttinnen, Götter zumal. —
Du bist ein anderer Schöpfer, o Sanzio: Nach menschlichem Bilde
Schufest die Göttin du, Maria, die Mutter des Herrn.

Als ich diesen Spruch meinem Bilde anfügte, hatte ich keine Ahnung von dem durch Raphael gemalten Portrait seiner geliebten „Fornarina", das sich gegenwärtig im Pitti Palast zu Florenz befindet. Wer das Portrait dieser schönen Römerin mit den großen dunkeln Augen und dem ernsten Gesichtsausdruck näher betrachtet, dem muß ihre Aehnlichkeit mit der Sixtinischen Madonna merklich auffallen. Knackfuß meint zwar, die Aehnlichkeit sei „immerhin nur eine entfernte", dahingegen erklärt er, „aber ganz unverkennbar gleicht sie der Magdalena auf dem Bilde der heiligen Cäcilia." Ich glaube, daß Knackfuß mit dieser Annahme wohl sehr vereinzelt dasteht, denn die Züge der Magdalena, ihre kleinen Augen, die engbegrenzten Augenbrauen, der aufwärts und scharf in die Breite gezogene Mund, sowie der fehlende Schatten zwischen Wange und Oberlippe deuten auf ein ganz anderes Vorbild hin, als die "Donna velata" (Dame mit dem Schleier), wie das Portrait in der Pitti Gallerie jetzt genannt wird. Dahingegen sind die großen dunkeln Augen, die schön gewölbten Augenbrauen, der Nase- und Wangenschatten, der liebliche und leicht abwärts gebogene Mund, wie auch der ganze feierliche Gesichtsausdruck der Dresdener Madonna in dem Portrait wiederzufinden.

Ich gehe noch weiter, indem ich auch in der "Madonna della sedia" das Bild der „Dame mit dem Schleier" wiederzuerkennen glaube, freilich weit jugendlicher, da diese Madonna mehrere Jahre früher gemalt wurde, als das Modell noch in der aufkeimenden Blüte eines eben zur Jungfrau sich entwickelnden Mädchens befand und der Wangenschatten sich noch nicht gebildet hatte.

Mehrere Kunstästhetiker der Neuzeit, darunter auch Knackfuß, sind bemüht, die Liebesgeschichte Raphael's, wenn nicht zu unterdrücken, doch zu verschleiern, obwohl sie von Vasari, der ja selbst ein Zeitgenosse des großen Künstlers war und in Rom lebte, als noch Alles von dem Leben und Wirken des Meisters erfüllt sein mußte, wieder und wieder, nicht bloß angedeutet, sondern rundweg erzählt wird. Vasari's „Leben der hervorragendsten Maler, Bildhauer und Architekten", zu Florenz gedruckt (1550, 2. Auflage 1567), ist doch die Hauptquelle für Raphael's wie aller übrigen damaligen Künstler Lebensgeschichte, und wenn man darin auch einzelne Fehler nachgewiesen hat, die nirgends ganz zu vermeiden sind, so hat Vasari doch unsern großen Künstler mit augenscheinlicher Liebe behandelt. Warum sollten wir nun nicht ihm, sondern den neueren Bemäntlern Glauben schenken? Raphael durfte gewiß mit dem Ehremes des Terenz von sich sagen:

Homo sum; humani nihil a me alienum puto.

(Ich bin ein Mensch; und nichts, was den Menschen betrifft, darf für mich fremd sein.)

Kurz, wir haben es mit dem unübertrefflichen Meister, dem Künstler der Natur und seinen Schöpfungen zu thun und nicht mit seinen Liebesgeschichten und seinen Geliebten, wie oft diese ihm auch als Modell zu seinen wundervollen Madonnen und Heiligengesichtern gedient haben mögen. Und ist die „Sixtinische Madonna" deshalb weniger werthvoll, weil sie die Züge von Raphaels geliebten "Fornarina" (der schönen Bäckerstochter von Rom) zeigt? Hat er sie doch, wie eine Vergleichung klar darlegt, in der Madonna zur erhabenen Gottesmutter idealisirt. —

Die 52 Kuppelgemälde in den 13 Loggien des Vatikans will ich nicht näher berühren, weil sie nach Raphaels Tode von seinen Schülern gemalt wurden. Wohl sagt Vasari, daß er die Zeichnungen dazu angefertigt habe, aber mir scheint es, daß sie nur die Raphael'sche Schule verkünden.

Des Meisters letztes, nicht völlig vollendetes Gemälde ist die „Verklärung Christi auf dem Berge Tabor", welches er für den Kardinal Julius de Medici als Altarbild der Hauptkirche seines Erzbisthums Narbonne malte. Auch dieses Werk hat eine Wanderschaft durchgemacht. Nach Raphaels Tode kam dasselbe nach San Pietro Montorio, wo es Goethe im Dezember 1787 sah. Hier raubten es zehn Jahre später (1797) die Franzosen und brachten es nach Paris, von wo es 1815 wieder nach Rom zurückgebracht wurde und in der Gallerie des Vatikans seinen endlichen Ruheplatz fand. Das Gemälde ist lange Jahre ein streitiger Gegenstand der Kritiker gewesen, indem einige behaupteten, es enthalte zwei Handlungen und bestehe eigentlich aus zwei Bildern. Als Goethe in Gesellschaft einiger Freunde, darunter auch mehrere Künstler und Kunstverständige, im Jahre 1787 das Kloster Montorio besuchte, entspann sich auch dieser Streit. Goethe berichtet darüber: „Da war denn des Redens viel; der stillere Theil

jedoch ärgerte sich, den alten Tadel von doppelter Handlung wiederholt zu sehen. ..... Wundersam bleibt es indeß immer, daß man an der großen Einheit einer solchen Konzeption jemals hat mäkeln dürfen." Und nun schildert der Altmeister in folgender durchaus sachgemäßen Weise die Einheit des Bildes.

„In Abwesenheit des Herrn stellen trostlose Eltern einen besessenen Knaben den Jüngern des Heilandes dar; sie mögen schon Versuche gemacht haben, den Geist zu bannen; man hat sogar ein Buch aufgeschlagen, um zu forschen, ob nicht etwa eine überlieferte Formel gegen dieses Uebel wirksam könnte gefunden werden, aber vergebens. In diesem Augenblick erscheint der einzig Kräftige, und zwar verklärt, anerkannt von seinen großen Vorfahren; eilig deutet man hinauf nach solcher Vision, als der einzigen Quelle des Heils. Wie will man nun das Obere vom Unteren trennen? Beides ist eins; unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hülfreiche. Beides auf einander sich beziehend, in einander einwirkend. Läßt sich denn, um den Sinn auf andere Weise auszusprechen, ein ideeller Bezug auf's Wirkliche von diesem lostrennen?" — Die Darstellung Goethe's hätte den Streit beenden sollen, allein derselbe hat sich bis in die jüngste Zeit immer noch wiederholt.

Was aber auch die Tadler darüber sagen mögen, so müssen doch alle zugeben, daß dieses Gemälde eins der vollkommensten Meisterwerke ist, welches die christliche Kunst hervorgebracht hat. Die Komposition ist so edel, die Zeichnung so vollendet, der Ausdruck so erhaben und ernst, es herrscht in den Karakteren eine so lebendige Mannigfaltigkeit, das Kolorit, soweit es von Raphael selbst herrührt, ist so wahr und kräftig, daß man wohl in keinem andern Werke des Meisters, wie auch der ganzen Malerkunst, es in höherem Maße vereinigt finden dürfte. Der Kopf des verklärten Christus, so allseitig bewundert, soll seine letzte Arbeit gewesen sein.

Raphael starb am Charfreitag den 6. (nach Andern am 7.) April 1520 im Alter von 37 Jahren, an einem heftigen Fieber, dessen Ursache er, wie Vasari mittheilt, seinen Aerzten verheimlicht hatte, die ihn daher falsch behandelten. Ein unzeitiger Aderlaß beschleunigte das Ende. Sein Leichnam wurde in des Meisters Studiensaal, im Angesicht seiner „Verklärung" auf einem prächtigen Katafalk aufgebahrt und dann in feierlicher Begleitung aller Künstler und Kunstfreunde Roms nach dem Pantheon (damals soeben in die Kirche Santa Maria della Rotonda umgetauft) gebracht, wo seine sterblichen Reste zur ewigen Ruhe gebettet wurden, mit Ausnahme des Schädels, der später in die Akademie S. Luca kam. Ganz Rom bejammerte den Tod des in der vollen Blüte des Lebens dahingerafften Meisters und, wie Vasari mittheilt, die Gesandten der Mächte statteten darüber ausführliche Berichte an ihre Regierungen ab. Seinem Wunsche gemäß wurde über der Grabstätte eine Statue der Jungfrau Maria, von Loren-

zetto in Marmor ausgeführt, errichtet und zwischen Porphirsäulen prangt sein im 17. Jahrhundert von Carlo Maratti entworfenes und Paolo Naldini ausgeführtes Brustbild mit der von Kardinal Pietro Bembo gedichteten Grabschrift:

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Magna rerum parens et moriente mori.

(Hier liegt Raphael; er, bei dessen Leben Besiegung,
Bei dessen Tode den Tod fürchtete Mutter Natur.)

Raphaels Künstlergenie äußerte sich schon früh in seinen Schöpfungen. Wir finden es in seiner „Grablegung", zu welcher er, wie bereits bemerkt, die Zeichnung während seines ersten Florentiner Aufenthalts anfertigte. Daß er dabei durch die Kartons Leonardo da Vinci's und Michael Angelo's geleitet wurde, scheint mir unverkennlich; aber gerade das äußert den Künstler in der Jugend, daß er bei dem Beobachten des Erhabenen angeregt wird, selber zum Großen zu streben. Hier bewegt sich die Gruppirung bereits so frei und lebendig, wie später in seiner „Schule von Athen." Dahingegen kehrte er immer wieder zur Eurythmie zurück, wie wir an den zahlreichen Madonnen jener Periode und auch an den späteren wiederum leicht beobachten können. Daraus geht nun hervor, daß Raphael schon von Jugend auf an den strengen Stil gewöhnt war und weit entfernt, durch Michael Angelo's bezaubernde Gewalt davon entfremdet zu werden, wenngleich ihn dessen Schöpfungen eine zeitlang zu fesseln schienen (Schule von Athen, Attila, Bolsener Messe und besonders der Borgobrand), doch immer wieder dahin zurückgebracht wurde, wodurch er dem ihm eigenen Karakter, Einfachheit und Lieblichkeit in den natürlichen Formen und Gestaltungen, soweit es die darzustellenden Gegenstände zulassen, bis ans Ende treu blieb.

Wenngleich er damit seinen Anschluß an die altchristliche Kunst bekundet, so war es ihm doch vorbehalten, es darin allen früheren Meistern zuvorzuthun, weil sein Genie mit jenem gebundenen Stil zugleich einen freieren, bewegteren zu verbinden wußte. Aus diesem Grunde unterscheidet man jetzt zwei Manieren in seinen Werken, von welchen beiden er bald getrennt, bald vereint, je nach der ihm gestellten Aufgabe, den verständigsten Gebrauch machte. Von dieser Zusammenwirkung geben uns die „Disputa" und noch sein letztes Gemälde, die „Verklärung", die unwiderleglichsten Beweise. Im allgemeinen aber tragen sämmtliche Schöpfungen des Meisters den Karakter völliger Abgeschlossenheit, den Zug der poetisch empfundenen Einheit, sowohl nach der Handlung, als auch der darin thätigen Personen und Lokalitäten. Auf Deutlichkeit des behandelten Gegenstandes wie der agirenden Figuren ging sein Streben, und jede Figur drückt in Mienen, Stellung und Geberden genau das aus, wofür der Künstler sie bestimmte. In der Motivirung war er der größte Meister. Sein Ausdruck

blieb immer edel und selbst da, wo er durch Leidenschaft sichtlich verstärkt hervortritt, blieb er stets mit sich selbst im Gleichgewicht.

Raphael's Zeichnungen sind im Ganzen genommen schön und correct, wenngleich seine Formen weniger der Antike, als vielmehr der einfachen Natur sich nähern, die er in ihrer Schönheit über Alles liebte. In der Antikisirung wird er von Leonardo da Vinci, besonders aber von Michael Angelo weit übertroffen, und in der Gewalt der Idee steht der letztere hoch über ihm, ja selbst unser deutsche Dürer geht ihm darin voran, der hauptsächlich in der packenden Gruppirung, besonders in seinen Holzschnitten und Kupferstichen, ihn weit übertrifft. Raphaels Formen aber sind schön, ohne die schönsten, ohne üppig zu sein, sie sind lebendig und bedeutungsvoll, ohne Kälte und ohne frostige Gleichgültigkeit. In den Umrissen war er äußerst bestimmt, ja fein bis zum Zierlichen. Diese Geschmeidigkeit in den Umrissen verdankt er wohl der strengen Schule, in der er aufgewachsen war, und die er auch noch im späteren Leben nicht vollständig verließ. Nur ist sie nicht mehr ein starres Festhalten am Alten, sondern eher eine ihm übriggebliebene Regel, aber in das Fade, Verweichlichte und das völlig Karakterlose der Umrisse späterer Schulen ist er nie verfallen.

In den Gewandungen verließ er das Steife, Eintönige der altchristlichen Kunst. Hier bildete er sich zu einer Größe heraus, deren Wahrheit, Schönheit und Mannigfaltigkeit, durch richtigen Faltenwurf, natürlichen Bruch und Beweglichkeit alles vor ihm Gemalte in Schatten stellte. Seine fliegenden Gewänder rufen unwillkürlich die Vermuthung wach, daß ihm die Basreliefs der Antike zum Vorwurf gedient haben mögen. „Nur in der Färbung allein", sagt Rehberg, „und in dem, was als berechnete Wirkung damit verbunden ist, im Helldunkel, geben seine Fresken im Vatikan keinen erfreulichen Beweis von Raphaels Vollkommenheit; und leicht sehen wir ihn in diesen künstlichen Theilen von Andern übertroffen.

Man hat behauptet, Raphael sei mehr Zeichner als Maler gewesen. Daß er aber auch ein tüchtiger Maler war, dafür hat er die herrlichsten Beweise geliefert: Seine "Madonna della sedia", sein Portrait Julius II., die "Madonna di Foligno", die "La Perla", die heil. Cäzilia, seine "Fornarina", das Portrait Leo's X. u. A. sind doch gewiß gemalt! Obwohl der röthliche Ton seiner Karnation und das Schwarze seiner Schatten, welches man seinen Oelgemälden vorwirft, stark an seine Fresken erinnert, so wußte er doch auch gefälligere Mitteltöne und zartere Uebergänge von Schatten und Licht, also ein angenehmes Helldunkel in seinen Schöpfungen anzubringen. Wer ihm aber diese Eigenheit der schroffen Schatten vorwirft, der denke nur an Rembrandt van Rhyn, der doch auch ein großer Maler war.

Mit seinem gleichfalls hochberühmten Zeitgenossen, Michael Angelo, mit dem er doch zusammen zwölf Jahre lang in Rom und in derselben

Herren Dienst verlebte, scheint er keinen innigen Verkehr unterhalten zu haben. Die entgegengesetzten Wege welche sie in ihrer Kunst wandelten, mag wohl schon zu beider Lebenszeit die Bewunderer der Künstler in zwei Parteien getrennt haben, was sich ja noch bis in unsere Zeit fortgeerbt hat. Dahingegen fühlten sich Raphael und Albrecht Dürer näher zu einander hingezogen — ihre Kunst zeigt auch eine intimere Verwandtschaft — und daß jeder dieser beiden Meister wechselseitig die höchste Werthschätzung für den andern hegte, ist längst klar gestellt. Alle drei aber, und zwar jeder in seiner Art, bilden die erhabenste Stufe, welche die Kunst der neueren Zeit erklommen hat. Unübertroffen, ja unerreicht stehen sie alle drei da, als die gottbegnadetsten Meister der glorreichsten Periode in der Geschichte der Kunst.

Das Komische in den bildlichen Künsten.

(Mit Benutzung einer Abhandlung von F. W. Ebeling umgearbeitet.)

Vortrag gehalten im "Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati" am 8. Dezember 1893.

Pitture fatta a capriccio,
Che no vuoi della vecchia tu?
Io voglio questi piedi.
E che diavol' ne vuoi far tu?
Per fa piedi ai candelieri
In illuminare dell' arte.

Altes-Italienisches Künstlerlied.

In einem Vortrag von mir vor etwa Jahresfrist im Klub gehalten, äußerte ich starke Bedenken, daß die Komik sich in der Musik, dieser rein subjektiven Kunst, ohne Zuhülfenahme des gesungenen Wortes oder der mimischen Darstellung, besonders ausdrücken ließe; daß die mit dem Namen „Komisch" bezeichneten Gesänge, Lieder, Possen und Opern ihre Komik weniger der Musik, als vielmehr den durch die Dichtung geschaffenen Stimmungen und handelnden Situationen zu verdanken habe. Anders verhält es sich mit den objektiven Künsten, der Malerei und Skulptur. Hier ist die Komik, ebenso wie in der Dichtkunst, selbstständig und zwar in allen Stufungen, von der schlichten Heiterkeit bis zum Grotesken möglich. Das letztere kommt in den bildenden Künsten am häufigsten in der Karikatur zur Erscheinung, doch ist nicht alles Karikatur, was das Komische berührt, und manche Karikatur läßt sich durchaus nicht zum Komischen zählen. Unbedingt darf die Ausdehnung eines Begriffs nicht so weit gehen, daß die ursprüngliche und etymologische Bedeutung des ihn volksthümlich bezeichnenden Wortes gänzlich verschwindet; dies würde nur zu einer Begriffsverwirrung führen.

Unter Karikatur verstehen wir eine Uebertreibung, eine Verzerrung des Karakteristischen, gewöhnlich mit der Verspottung oder Verkleinerung des Objekts, wodurch in der Phantasie das naturgemäß Mögliche oder Wahrscheinliche mindestens in das Unwahrscheinliche, wenn nicht in das Unmögliche versetzt wird, wenn man auch in besonderen Fällen die Natur nachahmt. Gewiß sind Menschen mit Buckeln, Säbel- oder Kreuzbeinen (wenn auch nicht alle) wandelnde grotesk-komische Geschöpfe, welche nur kopirt zu werden brauchen, um eine komische Wirkung hervorzurufen. Dasselbe gilt auch von den sog. „Gotteskindern" mit thierähnlicher Gesichtsbildung, wie man sie ja überall antrifft vornehmlich Frosch-, Vogel-, Hunde- und Affengesichter. Zuweilen reicht schon eine ungeschlachte Nase hin: man denke nur an Haug's „Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahl's große Nase" oder an Hans Sachsen's „Nasentanz." Oft genügt auch zur Hervorbringung der Karikatur die Uebertreibung des mit dem Subjekt in Zusammenhang gebrachten rein Aeußerlichen oder Zufälligen, wodurch die Karakteristik nicht wirklich, sondern nur scheinbar außer dem natürlichen Verhältniß geräth,

wie z. B. die drei Haare Bismarcks oder die übergewöhnlich großen Ohren des Präsidenten Lincoln auf den zehn Dollars „Greenbacks.“ Werden aber Uebertreibungen oder Verkleinerungen des Karakteristischen bis über die Grenzen des Heiterkeit bewirkenden Markſteins getrieben, so hört die Karikatur auf, komisch zu sein; sie verfällt der gemeinen Häßlichkeit und Abscheulichkeit, ist absolut boshafte, frivole oder dumme Satyre, ein Zerrbild im vulgärsten Sinn.

Das Komische kommt in der objektiven Kunst auch ohne tendenziöser Formverbildung vor, zumeist als Parodie oder Travestie. Legt man eine nicht verbildete Gestalt, eine Idee des Unwahrscheinlichen, bis zur Unmöglichkeit in heterogenster Weise individualisirten Gegenstandes als Folie unter, so tritt immer die Wirkung des rein Komischen ein. Hierher gehört die Verwendung thierischer Gestalten und Physiognomien zur Darstellung menschlicher Leidenschaften oder gesellschaftlicher Zustände, wie z. B. die Karikaturen des älteren Keppler im ehemaligen „Puck“, wenn er die demokratische Partei durch einen Esel, die republikanische durch einen lädirten und geflickten Elephanten darstellte, oder der große Hut des Präsidenten Benjamin Harrison und die Parodie des Hans Makart'schen Gemäldes „Einzug Karl's V. in Antwerpen“, worin er die im Original nackten Frauenfiguren mit Hosen bekleidete.

Auch in der allegorischen Fassung oder Verkörperung eines in empirisch-abstrakter Form angedeuteten Gedankens, wie in der Verwechslung der symbolischen Darstellung eines Gegenstandes liegt diese Gattung der Komik. Man nennt sie dann Phantasie-Grotesken. Hierher gehören beispielsweise wandelnde oder tanzende Flaschen, Gläser, Fässer, Besen, Säcke und Musik- oder sonstige Instrumente. Grandville hat eine Reihe Notenbilder gemalt, wo in Walzern, Gallopaden, Scholtischen ꝛc. die Köpfe der tanzenden Paare Noten bilden, oder in Märschen die marschirenden Soldaten, in Barkarolen die in Booten fahrenden oder rudernden Personen. Auch das Initial des Lübecker Buchdruckers Johann Ballhorn, wo ein mit einem Mantel bekleideter Esel, die Brille auf der Nase, in einem Buche liest, gehört hierher.

Im Jahre 1852 war in Cincinnati eine Karikatur von dem unter dem Namen „Sporxel“ bekannten Künstler, Friedrich Göhrenß, weitverbreitet, auf welcher Esel, Fuchs und Schaf miteinander Karten spielten. In den Physiognomien zeigten der Esel eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Präsidenten Lincoln, der Fuchs mit dem General Halleck und das Schaf mit dem General Mc. Clellan. Zum Ueberfluß spricht der Fuchs zu dem eben eine Karte ausspielenden Esel die Worte: „Aber ehrlich!“ was nur zu deutlich auf den “honest old Abe”, wie Lincoln im Volksmund genannt wurde, anspielte. Auch erschien das Bild gerade um die Zeit des Peninsula Feldzuges im Frühsommer 1862, wodurch auch die politischen

Intriguen, mit Mc. Clellan als dem Opferlamm derselben, klar dargestellt erscheinen. Das Bild erhielt sich lange Zeit in allen Wirthshäusern Cincinnati's und auch in anderen Städten.

Das Grotesk-Komische ist aber auch in Darstellungen ohne Satyre vorhanden und zwar im reinen Anachronismus, in der naiven Metaphrase und im humoristischen Kontrast. So hat wirklich, wie Flögel berichtet, ein Maler die Belagerung von Jerusalem in der Weise dargestellt, daß die Stadt im Kanonen- und Mörserfeuer liegt, während im Hintergrund Titus, auf einem Pferde reitet, das, wie auch diejenigen der ihn umgebenden Heerführer, Tressenschabracken und Pistolenholster trägt. In einer Dorfkirche unweit Haarlem in Holland soll sich ein Gemälde befunden haben, welches die Opferung Isaak's veranschaulichte. Abraham war mit einer großen Reiterpistole bewaffnet, eben im Begriff, sie auf das Opfer abzufeuern, das auf einem Holzstoß vor ihm kniet. Zum Glück für den armen Schelm kam noch zur rechten Zeit ein Engel aus den Wolken, der im kräftigen Strahl dem Abraham auf die Pfanne pißte.

In Paul Veronese's „Hochzeit zu Kana" sitzen die Gäste in moderner Kleidung um die Gasttafel, während auf einer Bühne ein Orchester mit Geigen und Kontrabaß, Oboen und Fagott Tafelmusik macht. Pinturichio bringt in seiner „Auferstehung Christi" einen ähnlichen Anachronismus, indem er die wachehabenden Soldaten als Ritter aus dem 16. Jahrhundert darstellt, die in glänzenden, goldprunkenden Rüstungen zur Linken des Grabes wachend sitzen, während sich der Heiland glorreich daraus emporhebt, rechts vom Grabe kniet Pabst Alexander VI. und blickt betend zum wiedererstandenen Gottessohn empor. Raphael läßt in seinem Parnaß den Apollo auf der Geige musiziren und in Dürer's Kupferstich-Passion sieht man in der „Grablegung Christi" einen der Träger des Leichnams im fränkischen Anzug der damaligen Zeit, mit Kniehosen, Kamaschen, Gehrock, Gurt und Ledertasche und einem hohen Filzhut auf dem Kopfe. Auf dem Oelgemälde Dürer's, „Die Kreuzabnahme", das sich in der Pinakothek zu München befindet, kniet die Magdalena im modischen Kleid einer Nürnberger Patrizierin, mit gekrempelter Haube neben dem daliegenden Körper des todten Heilandes. Solche Anachronismen waren damals allgemein im Gebrauch. Sie wirken auf den ernsthaften Beschauer immer komisch und offenbaren uns die heitere Seele ihrer Schöpfer. In der beabsichtigten Karikatur kommt der Anachronismus, meist parodirend, auch heute noch vor. Achert ließ auf einem illustrirten Programm des ehemaligen Cincinnatier Vereins, „Die Namenlosen", im „Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg", bei Gelegenheit einer aufgeführten Parodie dieser Oper, den Landgrafen auf einem amerikanischen Schaukelstuhl sitzen, und die Harfen, auf welchen die Sänger ihren Gesang begleiteten, waren in der Form von großen Brezeln gezeichnet.

In den bisher genannten Beispielen verbindet sich der Anachronismus bereits zum Theil mit der Metaphrase; die jedoch auch für sich allein verwendet werden kann. In einer englischen Bibelausgabe befindet sich ein Kupferstich, welcher die Stelle im Evangelium nach Matthäus 7, 3, bildlich auszudrücken strebt. Hier handelt es sich um den Splitter im Auge, den der englische Uebersetzer "mote" nennt, was sowohl ein Sonnenstäubchen, ein Atom, als auch eine Versammlung und einen Einzug in einer Burg (burghmote) bedeutet. Der Künstler zeichnete nun zwei Menschenfiguren, von denen die eine statt des einen Auges ein kleines Kastell mit Graben und Zugbrücke und einer Volksmenge darauf im Gesicht trägt, die andere aber einen nach Zimmermannsart zugehauenen Balken (beam). Diese Illustration fand auch in Deutschland Gefallen und wurde in mehreren Bibelausgaben, wenn auch minder sauber ausgeführt als das Original, nachgedruckt. Man findet es in Nürnberger, Dresdener und Arnstädter Bibeln von 1756, 1778 und 1790.

Daß endlich der groteske Kontrast humoristisch wirkt, dazu bietet das Leben alle Tage malerische Vorwürfe. Ein sehr langer Mann und eine kleine zierliche Frau sind an sich nicht komisch, man bringe sie aber zusammen in der Attitüde einer Umarmung, so wird die Situation sofort komisch wirken. Ein großes starkes Weib ist an und für sich nichts weniger als komisch und ebensowenig ein kleiner schmächtiger Mann. Man stelle sie aber nebeneinander, wie die Frau dem Mann den Arm reichend, mit ihm spazieren geht, und man wird ein höchst lächerliches Bild vor sich haben, weil hier das Naturgesetz in umgekehrter Ordnung erscheint. Der bereits erwähnte Pinturichio liebte es, auf fast allen seinen historischen Gemälden kleine nackte Kinder anzubringen, die weder mit der dargestellten Handlung, noch mit den Größenverhältnissen der Figuren etwas gemein haben und nur als erheiternde Staffage dienen und so unwillkürlich komisch wirken. Auf dem Gemälde: „Das Begräbniß des heil. Bernardin" in der Kirche Santa Maria in Aracelli zu Rom, liegt ein Wickelkind in einer Mulde im Vordergrund vor dem Sarge des Heiligen und daneben sieht man zwei nackte Kinder tanzen. Vielleicht daß dies eine legendarische Bedeutung hat, doch macht es auf den unbefangenen Beschauer einen komischen Eindruck; ebenso wie auf dem Bild der „Heimsuchung Maria's", im Apartamento Borgia zu Rom, wo im Vordergrund rechts ein Knabe sein Hündchen zum Aufrechtsitzen dressirt.

Die ältesten Beispiele vom Komischen in der Malerei finden wir bei Aegyptern und Griechen, doch ist die Kunde darüber nur äußerst dürftig. Plinius (Hist. nat. lib. XXXV.) erzählt uns, daß Ktesilochos, ein Schüler des Apelles, einen Jupiter mit einer Weiberhaube bekleidet gemalt habe, welcher unter Beihülfe der Göttinnen als Hebammen den Bakchos zur Welt bringt und dabei weibisch stöhnt. In Herculanum fand man ein

Gemälde, auf welchem Aeneas, der den Anchises auf seinen Schultern trägt, mit diesem und dem Askanios vom Künstler als Kynokephalen abgebildet worden. In der Bibliothek des Vatikans zu Rom befand sich eine Vase, die später nach Petersburg gekommen ist und von welcher Flögel eine Abbildung in seiner „Geschichte des Komischen" bringt, auf welcher Jupiter's Besuch bei Alkmene travestirt ist. Alkmene schaut aus einem Fenster, wie Diejenigen thaten, welche ihre Gunst feil boten. Das Fenster ist hoch angebracht. Jupiter ist mit einer bärtigen weißen Maske verkleidet, den Modius auf dem Kopfe, wie Serapis, und trägt eine Leiter, durch deren Sprossen er den Kopf steckt, wie im Vorhaben, sie zum Einsteigen in das Zimmer der Geliebten anzulegen. Auf der anderen Seite ist Merkur mit einem dicken Bauch und wie Sosia beim Plautus verkleidet. In der linken Hand hält er seinen Stab gesenkt, um nicht erkannt zu werden, und in der rechten hält er eine Lampe, welche er gegen das Fenster erhebt, um dem Jupiter zu leuchten. Er hat einen mächtig großen Priapus, welcher auch hier seine Bedeutung hat; und in den Komödien der Alten band man sich ein großes Glied von rothem Leder um. Das Nackte der Figuren ist fleischfarbig, bis auf den Priapus und die Brustwämse beider, welche roth sind. Auch das Kleid der Alkmene ist roth und mit weißen Sternchen bezeichnet. Der Verfertiger dieser Vase ist unbekannt, ebenso der eines andern Bildes in der königlichen Sammlung zu Neapel, wo Amphitryon die Alkmene wegen ihrer begangenen Untreue auf einem Holzstoß verbrennen will, aber diesen nicht anzünden kann, weil Jupiter mit zwei Najaden hinter den Wolken sitzt und diese aus Krügen Wasser herabgießen. Dr. Gräffe und auch Böttiger nehmen an, daß beide Gemälde aus der Zeit Alexanders d. G. seien. Zwei Vasengemälde aus derselben Zeit, von Tischbein publizirt, sind sicherlich auch nur Karikaturen. Auf dem einen trägt Herkules den Zeus, welches anzeigen soll, daß dieser in der Trunkenheit auf keine andere Weise von einem Gastmahl entfernt werden konnte. Das zweite Bild zeigt den Arion in völlig grotesker Gestalt auf einer ungeheuren Forrelle reitend.

Bei Ausgrabungen zu Pompeji und Herkulanum haben sich auch verschiedene groteske Bronzen vorgefunden, meistens phallische Amulette, die nicht etwa als Spielereien zu betrachten sind, sondern man verwendete sie auch zu abergläubischen Zwecken. Frauen trugen solche Amulette, um dem Einflusse des sogenannten bösen Blicks zu entgehen, zur Beförderung der Schwangerschaft und aus sonstigen Gründen. Außer daß diese Amulette von den Frauen getragen wurden, behing man zu besonderer Deutung auch Pferde und andere Thiere damit, und nebenbei hatte man gewiß auch sein unzüchtiges Behagen daran. Gemmen mit Priapen und dergleichen unschickliche Gegenstände waren auch im späteren Alterthum noch sehr häufig. Die Franken und andere germanische Völker schmückten im 9. Jahrhundert, wie Wittichindus, Gregor von Tours und Albertus Kranz

mittheilen, mit solchen Dingen der antiken Welt Reliquienkästen und sonstige kirchliche Geräthe. Ueberbleibsel sollen, wie fast alle Reisende berichten, im südlichen Italien noch bis auf den heutigen Tag fortbestehen, wo unfruchtbare Frauen am Lichtmeßtag aus Wachs gebildete Priapen der heil. Jungfrau opfern, mit der frommen Bitte, ihre Unfruchtbarkeit heben zu wollen.

Im christlichen Mittelalter wurde die Satyre in den bildenden Künsten hauptsächlich zur Verspottung der heidnischen Götter und der griechischen Philosophen benutzt, wie zahlreiche noch vorhandene Malereien, Skulpturen, Federzeichnungen, Holzschnitte und Kupfer bezeugen. So wurde in einer Handschrift der Bibliothek von Douay ein die Geige spielender Affe als Neptun bezeichnet, und in der Kirche St. Pierre zu Caen sah man an einem der Kapitäler den Aristoteles auf allen Vieren kriechen und einer nackten Weibsperson zum Reitpferd dienen. Dieses Thema wurde von vielen Malern noch während der Renaissancezeit behandelt, und zahlreiche Abbildungen findet man in Lübke's Kunstgeschichten und in Knackfuß' Künstlermonographien. Die Venus findet sich als dickes nacktes Weib auf einem Bock reitend in der Vorhalle des Domes zu Magdeburg. Sonderbar genug sind Karikaturen in Skulptur und Malerei in den Kirchen in Frankreich aus dem 12. bis 15. Jahrhundert immer gegen die Geistlichkeit gerichtet, wobei der Teufel eine sehr bedeutende Rolle spielt. Bernhard von Clairvaux mußte dergleichen Darstellungen in großer Anzahl kennen, denn er eiferte im Jahr 1125 auf's heftigste dagegen. In der Bibliothek zu Fulda befindet sich eine Handschrift von Aesop's Fabeln mit schönen Malereien, darunter predigende Wölfe in Mönchskutten, ein infulirter Kater mit dem Bischofsstab in der Tatze, willens die Mönche zu bekehren. Der Tübinger Kanzler Jakob Heerbrand fand, wie Cruſius berichtet, 1560 in der Kollegiatskirche St. Michael zu Pforzheim ein Stuhlkißen mit Stickerei, die einen Wolf auf der Kanzel predigend zeigte, angethan in einer Mönchskutte, aus deren Kapuze ein Gänsekopf hervorragte, mit den Vordertatzen ein Buch haltend, aus welchem er vorträgt. Unter der Kanzel lauert ein Fuchs, ihm gegenüber hockt eine Anzahl andächtiger Gänse mit Rosenkränzen in den Schnäbeln und neben ihnen ein Küster im Narrenkostüm. Um den Wolf war der Spruch eingestickt:

Ich will euch wol viel Fabeln sagen,
bis ich füll allu mein Kragen.

Am bekanntesten ist die Skulptur im Straßburger Münster, wo eine Sau und ein Bock einen todten Fuchs auf einer Bahre tragen. Ein Hund greift der Sau unter den Schwanz. Vor der Bahre marschirt zuerst ein Bär, der in der linken Vordertatze einen Weihkessel, in der rechten den Sprengwedel trägt. Ihm folgen ein kreuztragender Wolf und ein Hase mit brennende Kerzen. Hinterher geht ein Esel mit Geweih, welcher Messe liest, hinter dem

eine Katze steht, auf derem Kopfe ein Meßbuch ruht, aus welchem ein zweiter Esel vorträgt. Diese Skulptur wurde im Jahre 1298 angebracht, im Jahre 1685 aber weggehauen. Im Jahre 1580 war jedoch ein Holzschnitt davon, mit Versen von Johannes Fischart, im Druck erschienen. Ein Buchhändler, der dieses Blatt in Vertrieb brachte, mußte dafür Kirchenbuße thun. Holzstock und Abdrucke, soviel man davon habhaft werden konnte, wurden vom Henker verbrannt. 1608 erschien aber zu Straßburg eine zweite Auflage in groß Folio, welche Flögel in seiner „Geschichte der komischen Litteratur" (Bd. III, S. 350) wieder abdruckt.

Von einer andern Skulptur am Eingang des Domes zu Erfurt sagt Kreyßler in seinen Reisen, daß sie den Beischlaf eines Mönches mit einer Nonne dargestellt habe. Zu Magdeburg auf dem hohen Chor des Domes befand sich ein aus Holz geschnitztes Kloster, in das ein Mönch eine Nonne auf den Schultern trug, denen ein Satyr das Thor öffnete.

Auch die Juden mußten zu Spottbildern dienen, ebenso die Türken; und burleske Darstellungen von Hexen und Teufeln mit Beziehung auf einzelne Stände waren massenhaft verbreitet. Ebeling bringt eine Nachbildung einer alten Skulptur, welche eine Verspottung des Judenthumes darstellte. Ein Rabbi ist unter einer Sau sitzend abgebildet, wie er die Sau melkt. Sie befindet sich nicht bloß im Dom zu Magdeburg, sondern auch in Kopien in der Stadtkirche zu Wittenberg, in der Nicolaikirche zu Zerbst, an der Annenkapelle zu Heiligenstadt, am Rathhause zu Salzburg, im Münster zu Basel, in der Apotheke zu Kehlheim und noch an verschiedenen anderen Orten. Auch ein Holzschnitt, im gleichen Sinn ausgeführt aus der damaligen Zeit, ist in vielen Abdrucken erhalten. Es hat Aehnlichkeit mit dem Gemälde, welches sich ehedem am Frankfurter Brückenthurm nach Sachsenhausen zu befand, und das in Scheible's „Schaltjahr" (Bd. 1) neu abgedruckt wurde.

Die Reformation brachte neuen Stoff für Karikaturen, die sich im 16. Jahrhundert förmlich einander überbieten, und die einzeln aufzuzählen ein ganzes Buch füllen würde. Nur wenige Beispiele müssen deshalb genügen. Auf protestantischer Seite sind zu stellen: die Abbildungen vom Pabstesel, vom Mönchskalb, vom Säupfaffen u. A., während die bekannte Karikatur auf Luther, wo der Teufel durch sein Ohr und seine Nase auf dem Dudelsack bläst, der katholischen Partei zugeschrieben werden muß. Manuel, ein Maler des 16. Jahrhunderts und Nachahmer van Eyck's, hat eine Auferstehung Christi nach herkömmlich malerischer Behandlung des Gegenstandes geliefert, worauf statt der kriegerischen Wächter am Grabe Pfaffen dargestellt werden, die es sich mit ihren Dirnen wohl sein ließen und nun erschreckt davon laufen. Ein anderes Bild stellt den Pabst dar auf einer Sau reitend, auf einem andern ist er von Teufeln umgeben, auf einem dritten reitet Luther auf einer Sau und noch viele andere dergleichen Satyren,

welche Scheible nach alten Holzstöcken in seinem „Schaltjahr" (1., 2. und 5. Band) wieder abgedruckt hat.

Den ältesten Karikaturen-Zyklus verdanken wir wohl dem Sebastian Brand, dessen „Narrenschiff" (stultus navius) dazu die Gelegenheit bot. Die Baseler Ausgabe von 1494 enthält nur einen Holzschnitt als Titel, ein Schiff voller Narren in Schellenkappen. Im gleichen Jahr aber erschien eine Ausgabe in Versen zu Nürnberg, in welcher jedes einzelne Kapitel mit einer Illustration versehen ist, die man dem Nürnberger Maler und Kupferstecher Sebald Beham oder Behaim zuschreibt. Die Straßburger Ausgabe vom Jahre 1498, sowie diejenigen von 1545 und 1549 enthalten nur wenige Illustrationen, ebenfalls die Baseler vom Jahre 1499. Erst die Frankfurter Ausgabe vom Jahre 1560 enthält wieder die Beham'schen Kupfer. Andere deutsche und lateinische Ausgaben übergehe ich aus Mangel an Zeit. Höchst selten und mit Miniaturen geziert ist die französische Uebersetzung, Paris, 1497, in Folio; minder werthvoll die mit Holzschnitten versehene Pariser Ausgabe von 1498 und die Lyoner von 1499. Gut sind die Holzschnitte in der auf Pergament gedruckten englischen Uebersetzung des Alexander Barclay, London 1509. Saubere und gelungene Holzschnitte bringt auch die Rostocker plattdeutsche Uebertragung vom Jahre 1579.

Bekanntlich hielt der Kanzelredner Geiler von Kaisersberg Predigten über Brand's Narrenschiff. Auch diese Predigten sind mit dazu einschlagenden Holzschnitten in vielen Auflagen, die ersten in Straßburg 1511 in Quarto und 1520 in Folio, gedruckt worden. Nachahmungen von Brand's Buch erschienen im 16. und 17. Jahrhundert eine wahre Unzahl, meist als kirchliche Streitschriften und Pasquille. Ich kann nur wenige derselben, der Beschränktheit meines Vortrags halber, namhaft machen. Dazu gehören Thomas Murner's „Narrenbeschwörung" (1512) und „Schelmenzunft" (1514), Bartholomäus Gribius' „Brüderorden in der Schelmenzunft" (1516), Murner's „Mühle von Schwindelheim" (1515), Ortuin Gratius' "Lamentationes virorum obscurorum" (Köln 1518), Ulrich von Hutten's „Karsthans", gegen Murner (ohne Jahr); sodann Luther's Pasquill auf Joachim Miricianus und Johann Hasenberg: „Ein newe Fabel Esopi" (1528). Die beiden letzteren sind von Lukas Cranach gezeichnet, wie auch die aus dem Jahr 1544 stammenden „Neun Blätter Satiren auf das Papstthum", welche Ebeling in seinem „Historisch-grotesk-komischen Bilderatlas" (Bd. 1) nachgebildet hat. Höchst abenteuerliche Holzschnitte sind ferner in Luther's „Des römischen Pabst's Ursprung" und im "Priscianus vapulans" (1583), in Spangenberg's „Wider die bösen Sieben in's Teufel's Karnöffelspiel" (1562) und in Fischart's „Aller Praktik Großmutter" (1598), sowie in einer

ganzen Reihe hier nicht näher zu bezeichnender Fischart'schen Schriften enthalten.

Fast gleichzeitig mit Brand's „Narrenschiff" entstand ein anderer Zyklus mit der alten Geschichte vom „Reineke Fuchs", deren erste (plattdeutsche) Ausgabe zu Lübeck 1498 in Quarto erschien. Hiervon sind über fünfzig Ausgaben im 16. und 17. Jahrhundert in allen westeuropäischen Sprachen mit Illustrationen im Druck herausgekommen. Die besten Kupfer dazu lieferten Hartmann Schopper, Virgilius Solis, Jost Ammann und Everding. In neuester Zeit hat bekanntlich der ältere Kaulbach Illustrationen zu der Goethe'schen Bearbeitung dieser Thierfabel geliefert (1846).

Zur Komik in der Malerei gehören auch die „Todtentänze", weil sie ihrem Wesen gemäß den Phantasiegrotesken sich anschließen. Unter diesen nimmt besonders der in zahlreichen Nachahmungen bekannte Todtentanz von Hans Holbein dem jüngeren die erste Stelle ein. Ein großer ernster Geist macht sich in diesen Bildern nur in Hinsicht auf den historischen Untergrund geltend, nicht in der künstlerischen Behandlung der einzelnen Darstellungen an sich. Ein von Herrn Dr. Fick bereits früher gehaltener Vortrag macht es überflüssig, hierauf näher einzugehen.

Kirchliche und religiöse Angelegenheiten und Streitfragen boten durch alle Zeiten der darstellenden Kunst Gelegenheit zur satyrischen und humoristischen Bearbeitung. Mit dem dreißigjährigen Krieg traten sie jedoch den politischen und gesellschaftlichen Fragen gegenüber etwas zurück, ohne sich ganz zu verlieren. So fand Ebeling in dem Hausarchiv des ehemaligen Fürsten von Anhalt-Köthen eine große Anzahl gelungener Karikaturen mit Spottgedichten auf verschiedene Vorgänge und Helden im dreißigjährigen Krieg, darunter ein halbes Dutzend Satyren auf den sog. „Winterkönig" (Friedrich V. von der Pfalz): „Eigentliche Abbildung des Winter-Königs", „Geheime Andeutung über den vermeinten König", „Neues Königsfest", „Das Pfältzisch Regiment", „Der Pfältzisch Patient" ꝛc., lauter Kupferstiche in Folio mit Spottgedichten. Eine Anzahl ähnlicher Karikaturen auf politische Vorkommnisse des 17. Jahrhunderts befindet sich auch in Hiob Ludolff's „Schaubühne der Welt", in „Erasmus Franciscis „Welthändel", in der Quarto Ausgabe von Johann Joachim Becher's „Närrische Weisheit" und anderen Werken der damaligen Zeit. Komische und drollige Bilder sind ferner in Moscherosch's „Philander von Sittewald" (1650), in Winckler's „Der Edelmann" (eine Satyre auf den Adel), Frankfurt und Leipzig 1606, im dritten Band von Grimmelshausen's „Simplizissimus" und verschiedenen anderweitigen beliebten Büchern der damaligen Zeit.

Aus dem 18. Jahrhundert sind hervorzuheben die Kupfer in Conlin's „Der Christliche Weltweise", in Abraham a Sankta Clara's „Huy

und Pfuy der Welt", „Heilsames Gemisch Gemäsch" und „Ausgehecktes Narrenneſt", in Waiblingers „Friß Vogel oder ſtirb", in „Auserleſene Merckwürdigkeiten von alten und neuen theologiſchen Marcktſchreiern", und in der von Heiß illuſtrirten Becker'ſchen Ueberſetzung von Erasmus' „Lob der Narrheit".

In Holland, das ſchon in früheren Jahrhunderten große Meiſter der Karikatur und Satyre hatte, wie die Breughel's Vater und Söhne, Adrian van Oſtade, den jüngeren Teniers und Adrian Brouwers, von denen der letztere meiſt in Wirthshäuſern lebte und trinkende und rauchende Bauern, Schlägereien, Marktſchreier, Gaukler, Betrüger und Zoten mit vielem Geiſte darſtellt. Die Gemälde von Gerhard Terborch kann man mehr naiv als komiſch nennen, darunter die mehrfach dargeſtellten Weintrinkerinnen und Lautenſpielerinnen mit ihren reizenden Geſichtchen. Jan Steen hat das niederländiſche Volksleben dargeſtellt und wenn er auch einzelne Szenen gemalt hat, die an lockere Sitten erinnern, ſo kann man ihn doch, trotz ſeines ihn verunglimpfenden Biographen, Arnold Houbraken, als genialer Genremaler bezeichnen, der durch die Wahrheit ſeiner Darſtellungen nicht ohne Grund zum Liebling ſeiner Nation und Zeit wurde.

Aus dieſer Genremalerei entwickelte ſich nach und nach im Anfang des 18. Jahrhunderts eine ganze Schule Karikaturenmaler und Kupferſtecher, darunter Kornelius Trooſt, der berühmte Meiſter von Amſterdam (1697–1750), der vornehmlich ſich in Spottbildern auf die aftergelehrten Stänkereien und antiquariſchen Kleinigkeitskrämereien der holländiſchen Philologen gefiel, darunter beſonders eins: „Dido's Tod", das durch Ebeling in ſeinem komiſchen Bilder-Atlas neue Verbreitung fand. Ferner Romeyn de Hooge, welcher die vierzig Karikaturen zu den Dialogen des gegen Frankreich gerichteten "Aesopus van Europa" zeichnete, Gerhard Valck, dem man das bekannte ſatyriſche Bildwerk auf den Law'ſchen Aktienſchwindel: "Het groote Tafereel der Dwaasheid" (Fol. 1720) zuſchreibt, ſowie Dirk Stoop, dem Zeichner und Radierer der Satyren in dem "Koninglyke Almanack" (1701 u. ſpäter).

Obwohl die politiſche Kritik in England ebenſo frei war, wie in den Niederlanden, befaßte ſich doch der große britiſche Karikaturiſt, William Hogarth (1697–1764) nur wenig mit den politiſchen Zuſtänden der Zeit und des Königreichs. In ſeinen noch unübertroffenen Karikaturen zu Butler's „Hudibras" herrſcht das moraliſche Element vor. Allerdings finden ſich politiſche Anſpielungen in einigen von ſeinen Gemälden, wie "An election procession in the yard", "The Stage-Coach", "The times" ꝛc. allein ſie ſind in der ſatyriſchen Komik doch nur ſchwache Erzeugniſſe. Von durchſchlagend komiſcher Wirkung ſind ſeine „Perſpektiven", ſein "Grogshop", ſeine „Kartenſpieler", „Marktſzenen" ꝛc. Die

Politik in der Karikatur trat erst gegen das Ende der Regierung Georg's II. in's Feld, mit den 104 Blättern "Political and satyrical history ꝛc.", welche von 1756 bis 1760 und in neuer Folge von 1761 bis 1763 und deren Fortsetzung in den Beilagen zum "Political Register" von 1767 bis 1772 in weiteren 96 Blättern und 162 Beilageblättern erschienen.

Um diese Zeit erhielt auch Deutschland in den beiden Chodowiecki's, Nikolaus und Wilhelm (Vater und Sohn) seine ersten bedeutenden Karikaturisten, die jedoch nur schüchtern das politische Feld streiften, dahingegen Familien- und Volksfeste, Theaterzustände und Personen, litterarische Produktionen, Modethorheiten ꝛc. in beißend-humoristischer Weise durch ihre vortrefflichen Zeichnungen verewigten. Von dem älteren (Nikolaus) sind besonders die Kupfer zu Lavater's „Physiognomik" berühmt, weniger die Stiche zu Lichtenberg's satyrischem "Orbis pictus." Ferner seine 12 Blätter zum „Don Quixote", die 12 Blätter „Geschichte eines schlecht erzogenen Frauenzimmers", die Kupfer zu Blumauer's „Aeneis" und die 12 Blätter „Modethorheiten." Ein satyrisches Blatt, obgleich wenig bekannt, ist wohl das beißendste von allen: Ramler, welcher sich bei den Neuausgaben älterer Dichter oft allzugroße Freiheiten erlaubte, hatte auch Ewald von Kleist's Werke in einer neuen Ausgabe mit Anmerkungen besorgt und an dessen Dichtungen nach seiner Gewohnheit herumgefeilt. Chodowicki zeichnete nun den verstorbenen Dichter, wie Ramler ihm mit der Linken den Lorbeerkranz vom Haupt wegschiebt und ihn mit der Rechten zu barbieren anfängt.

Auf Frankreich zurückkommend, muß ich bemerken, daß auch hier die Kämpfe auf dem religiösen Gebiet Veranlassung zu Haß, Spott und Karikaturen noch mehr entflammten, als in Deutschland. Satyrische Bilder entstanden so vielfach, daß am 15. Januar 1561 ein Parlamentsbeschluß dieselben geradezu verbot, aber alles fruchtete soviel wie nichts. Sie wurden sogar in die Zimmer des Königs geschmuggelt und man sagt, daß Prinzen von Geblüt und hochstehende Persönlichkeiten am Hofe dieselben verbreiteten. Diese Keckheit steigerte sich noch in den Zeiten der Fronde, wo der Kardinal Mazarin der Mittelpunkt einer unendlichen Menge von geschriebenen, gemalten und in Kupfer gestochenen Spöttereien war. Das üppige Hofleben der Franzosen bot ja auch den trefflichsten Stoff zur Satyre und obwohl Ludwig XIV. und seine Minister noch ein Jahrhundert später sich durch strengste Verfolgung der Karikaturisten zu erwehren suchten, vermochten doch alle verhängten Strafen nicht, dem Entstehen neuer derartiger Erzeugnisse vorzubeugen. Alles was erreicht wurde, ist, daß man die Namen der Autoren der massenhaft vorhandenen Karikaturen aus jener Zeit nicht kennt. Nur die Zeichner des Volkslebens sind bekannt, darunter der vorzüglichste Jacques Callot, der außer mehreren Hauptwerken eine Menge Skizzen voll Laune und köstlicher Widersinnigkeit geliefert hat.

Seine Figuren mit dicken Köpfen, langen Nasen, dürren Beinen und großen Buckeln sind sprichwörtlich geworden. Eine Reihe humoristischer Blätter: "Vie du Soldat", die großen und kleinen "Misères de la guerre" "Les Supplices" (sein Hauptwerk mit einer Unzahl von Figuren), seine "Gueux contrefaits", "Foires", "Caprices" und besonders die "Deux tentationes de St. Antoine", ganz im Geschmack Höllenbreughel's, nur heiterer gehalten, zeichnen sich auch durch eigenthümliche Manier aus und haben ihn berühmt gemacht. Groteske und zum Theil höchst schmutzige Figuren (z. B. nackte Frauenzimmer von geflügelten Priapen umgeben — das bekannte Kaulbach'sche „Kauft Liebesgötter" ist eine Parodie derselben), zusammen 42 Blätter von Callot, sind in den wunderlichen Spöttereien des unter dem Titel: "Le Compte de Permission" zu Paris 1623 erschienenen Buches enthalten, das sich über die namhaftesten Personen des Hofes und der Zeit Heinrich's IV. ergeht.

Charles Antoine Coypel (1694 – 1752) malte mehrere burleske Bilder, darunter die vorzüglichsten Illustrationen zum „Don Quixote", welche bekannt sind. Von ihm sind ferner die interessanten karikirten Opernfiguren, 6 Blätter, welche den Streit zwischen Gluck und dem Italiener Piccini behandeln, sowie „Die Tragödie von Katzen gespielt." — Aus dieser Zeit sind noch zu nennen die Karikaturenmaler Jacques Sailly, Watteau (um 1750), Alexander Chevalier (um 1770), Caylus, mehr eifriger als talentvoller Kupferätzer, durch seinen „Herenfabbath" nach Claude Gillot bekannt, ferner dessen "Passions" und "Assemblée de Brocanteurs" sowie die „Geschichte Josephs und der Madame Potiphar" in 10 Blättern sind ebenfalls zu nennen.

Wenden wir uns nun nach Italien, der eigentlichen Geburtsstätte der modernen Kunst, so finden wir hier auch die ältesten namhaft zu machenden Maler der Komik, darunter den als Vater der Karikatur genannten Buffalmaco, im 13. oder 14. Jahrhundert. Es ist leicht begreiflich, daß neben den humoristisch-satyrischen Dichtern und Schriftstellern, wie Boccacio, Giovanni Fiorentini, Bandello ꝛc. auch die Maler und anderen Künstler in das Fach der Burleske greifen mußten, und in der That gibt es aus jener Zeit ein Manuskript der Boccacio'schen "Decamerone" in Florenz, welches mit zahlreichen einschlägigen Illustrationen verziert ist.

Andreas Mantegna (1431 – 1506) hat in seiner „Beschneidung Christi" einen kleinen krausköpfigen Jungen gemalt, welcher den Akt der Beschneidung mit angesehen hatte und der sich an seine ebenfalls zuschauende Mutter anlehnt, den Kopf wegwendet und den Mittelfinger der linken Hand bedächtig in den Mund steckt, als wollte er andeuten, warum muß der Hohepriester dem armen Jesuskind mit dem scharfen Messer schnei-

den, daß es blutet? Die Naivetät in dieser Knabengestalt ist in der That komisch gedacht und ausgeführt, weil man sich unwillkürlich dabei fragt, welche Gedanken den Knaben wohl bewegt haben mögen? — Das Mittelstück des Deckengemäldes in der "Camera degli Sposi" (Brautkammer) im Schlosse zu Mantua, von demselben Meister, ist entschieden ein komisches Gemälde, indem über einer in perspektivischer Verkürzung gemalten Balustrade fünf Mädchenköpfe, darunter eine Mohrin, neugierig lächelnd in die Kammer hinabschauen. Ebenso sieht man einen Pfauhahn und sechs Putten ihren Vorwitz zu befriedigen suchen, indem sie ebenfalls ihre Köpfchen über die Brüstung strecken, ja, einer ist so kühn, hinüberzuklettern und heult nun, weil er nicht wieder zurück kann. — Auch Mantegna's Kupferstiche, „Das Bakchanal mit dem Silen" und „Das Bakchanal mit der Kufe", sind von höchst komischem Effekt, weil auf dem ersteren Bilde Faune den betrunkenen Silen und seine ebenfalls berauschten Kumpane aufladen und hinwegtragen; auf letzterem ist die Trunkenheit im höchsten Stadium dargestellt, während Bakchus von einem Faun, der einem andern auf die Schultern steigt, als Sieger gekrönt wird. Eine sich im Britisch Museum befindliche Zeichnung Mantegna's, „Die verbrannte Wahrheit", ist eine durch und durch satyrische Karikatur. Die nackte Wahrheit hat sich die Finger verbrannt, die sie eifrig abzufühlen bläst. Ein dickwanstiger Richter hat sie dafür verurtheilt und sie wird nun von zwei ebenfalls nackten Dienern des Gesetzes zur Strafe geführt, von denen der eine lange Eselsohren, der andere ein in einem Sack verhülltes Gesicht hat. Ein sie begleitender Teufel bläst die Musik dazu.

Von Leonardo da Vinci (1444 – 1519) sind sechzehn Bände Handschriften und Zeichnungen erhalten; einer derselben mit mehr als 200 Karikaturen, von denen Mariette zu Paris (im Jahre 1750) 58 Blätter herausgegeben hat. Lomazzo erzählt, daß Leonardo immer ein Buch bei sich zu tragen pflegte, in das er jede ihm auffallende Physiognomie, die ihm begegnete, jede ihm interessante Leidenschaftlichkeit, die er beobachtete, sogleich skizzirt habe. Sein Eifer wäre so weit gegangen, daß sogar die Verurtheilten bis zu ihrer Hinrichtung von ihm begleitet worden seien, um alle ihre Bewegungen zu studiren. Auch in die Höhlen des Lasters sei er gedrungen, um Stoff für seine Mappe zu sammeln. Auf diese Weise habe er eine ungeheure Menge Karikaturen zusammengetragen. Lomazzo nennt auch ein Büchelchen mit ungefähr 50 Karikaturen, wovon Fiorillo meint, daß es dieselben seien, welche Wenzel Hollar in Kupfer gestochen habe: "64 Caricatures from drawings by Wenzel Hollar after old Italian originals in the possession of the Earl of Arundel." (London, 1786.) Die Sammlungen des Grafen Caylus, meint Ebeling, verdienten aber den Vorzug. Hierher gehören auch die Stiche von Joseph Gerli (Mailand 1787, in Folio) und die "Imitations" welche Joseph

Chamberlaine (London 1796, Fol.) nach der Sammlung des Königs zu veröffentlichen begann, darunter ein Kupferstich nach Leonardo, welcher den Aufschnitt der Figur eines Mannes und einer Frau in der Begattung vorstellt.

Michael Angelo (1474—1563) lieferte in seinem „Jüngsten Gericht", diesem gewaltigsten Werk des schaffenden Kunstgenies und dem größten der „Sixtina" einen hervorragenden Beitrag zur satyrischen Malerei. Der Gegenstand der unteren Hauptgruppe ist Dante's „Hölle" entlehnt. Hier erhebt sich unter den Höllengeistern Minos als Richter, um den Verdammten das Urtheil zu sprechen und den Kreis der Hölle nach Verhältniß ihrer Sünden zu bestimmen. Das Gesicht des Minos ist das Bildniß des Zeremonienmeisters Paul's III., Biagio de Cesna, den Michael Angelo hier als Höllenrichter darstellt, weil er, als der Pabst dieses Werk in Augenschein nahm und in Gegenwart des Künstlers von ihm seine Meinung erfragte, es wegen der Nacktheit der Figuren bitter tadelte. Der Künstler hat ihn mit längeren Ohren bedacht, als die übrigen Teufel und den Schweif, womit er sich beim Dante umwindet, in eine Schlange verändert, die ihn in die Schamtheile beißt.

Auf den Tadel der Nacktheit ward von den Päbsten keine Rücksicht genommen, bis auf den wenig kunstliebenden Paul IV., welcher das ganze Werk vernichten lassen wollte, weil der Urheber sich geweigert hatte, Gewänder über die nackten Figuren zu malen. Die Sache wurde von einsichtsvollen Männern dahin erledigt, daß Daniel de Volterra, ein Schüler Angelo's, die besonders anstößig scheinenden Blößen der hl. Katarina und des hl. Blasius, der mit ersterer eine Schäkerei treiben zu wollen scheint, mit Gewändern bedeckte, was ihm den Spottnamen des Hosenmachers (Braghetto) eintrug. Auch die achte Gruppe dieses Gemäldes, ein Haufe verdammter Seelen, wie Fiorilla meint, die grandioseste und unnachahmlichste von allen, bietet zwei Figuren, welche in die Karikatur gehören: eine verkörperte Todtsünde und ein Teufel, welcher jene bei den Geschlechtstheilen zerrt. Von Kupferstichen dieses „Jüngsten Gerichts" existiren über dreißig verschiedene von anerkannten Meistern.

Raphael Sanzio (1483—1520) verschmähte ebenfalls den in seiner Zeit sehr verbreiteten Geschmack am Groteske-Komischen nicht. Er lieferte eine Nachahmung der „Laokoön-Gruppe", auf der die drei Figuren Affen sind. Unter seinen gemalten Vorbüren ist manches, das in das Satyrisch-Komische gehört. — Kurz nachher entstand noch eine zweite Affen-Laokoön-Gruppe, allerdings nur als Kupferstich. Der Bildhauer Baccio Bandinelli machte eine Kopie von der Laokoön-Gruppe in Marmor und rühmte sich, damit die Antike übertroffen zu haben. Tizian, der sich über den anmaßenden Bildhauer ärgerte, zeichnete ein satyrisches Blatt: einen alten Affen in der Mitte seiner beiden Jungen von Schlan-

gen umwunden und wie die antike Gruppe gestellt. Diese Zeichnung wurde von Joseph Boldrini, auch Vicentini genannt, in Kupfer gestochen, groß Folio, und als Karikatur auf Bandinelli verbreitet, der sich darüber ärgerte und alle aufzutreibenden Exemplare kaufte und vernichtete, wodurch das Bild zu einer der größten Seltenheiten geworden ist.

Auch die Karikaturen in der "Galleria degli Uffizij" zu Florenz, 1581 – 1582 entstanden, sind hierherzurechnen. Sie wurden von Alessandro Allori, Bernardino Barbatelli, Giovanni Bizelli, Lodovico Buti, Alessandro Pieroni und einigen Andern gemalt. Photographisch vervielfältigt sind durch Carlo Pini 44 derselben in einer Sammlung vereinigt herausgegeben. Von Annibal Caracci nenne ich nur den Affen, welcher eine Katze zwingt, Kastanien aus dem Feuer zu holen; den einen Knaben laufenden Affen; eine Karikatur auf sich selbst, indem er sich mit ungeheuern Schuhen vor der Staffelei stehend abbildete ("il gobbo di Caracci"), sowie die zwei Philosophen, den einen mit riesigem Bocksbart, der andere sitzend mit der Brille auf der Nase.

Der Florentiner Maler Giovanni Battista Brazze setzte Menschengestalten aus verschiedenen feingemalten Früchten, Werkzeugen ꝛc. zusammen, von denen er auch eine Folge in Kupfer geätzt hat. Peter Laar, ein Niederländer, mit dem Spottnamen "il Bamboccio", (die Puppe) wenn auch nicht der Geburt, doch seiner Kunst nach in die Geschichte der italienischen Malerei gehörig, erwarb sich durch seine Bilderpossen in Rom einen so großen Beifall, daß viele talentvolle Künstler sich nach ihm bildeten, auf die Fratzenmalerei legten und eine eigene Schule dieser Art entstand. — Faustin Bocchi (1718 – 1742) war ungemein erfinderisch in witzigen Zwergbildern. Pietro Leone Ghezzi († 1755) bekundete sich als ein ganz ausgezeichnetes Talent für Karikaturenmalerei. Viele seiner Handzeichnungen befinden sich im königlichen Kupferstichkabinet in Dresden, und wurden nach den Originalen von M. Oesterreich gestochen, 1766 in Folio zu Potsdam herausgegeben. Endlich befindet sich noch in Venedig eine Sammlung von 400 Kupferstiche zu Dante's Werken, welche neugestochen und der daselbst 1858 gedruckten Dante-Prachtausgabe in fünf Bänden Quarto einverleibt wurden.

Der einzige Spanier der auf diesem Gebiete Bedeutendes geleistet hat, ist der Maler Francisco Goga y Lucientes, um das Jahr 1800, von dem 80 Folio Radierungen. "Capricios" betitelt, existiren, die für uns und für die Spanier der Jetztzeit nur wenig verständlich sind. Damit ist nun nicht gesagt, daß nicht andere spanische Künstler zuweilen den Humor in ihren Erzeugnissen sprudeln ließen. So hat Murillo, der größte aller spanischen Maler, sich auch mitunter erfolgreich in der Komik versucht. Das in der Pinakothek zu München befindliche Gemälde „Die Kopfreinigung" z. B. gehört entschieden in die Klasse des Komischen: Eine

Großmutter sucht dem zu ihren Füßen liegenden Enkel das Ungeziefer vom Kopf, wobei der Junge gemüthlich ein Stück Torte verspeist. Ferner die „Bauernjungen" und die beiden ebenfalls in München befindlichen Gemälde: „Die schmausenden Gassenjungen" und „Der Melonenesser" sind durch die Auffassung des Künstlers durchaus heiter gestaltet und erwecken an die Komik grenzende Gefühle. — Auf Velasquez' Gemälden erscheinen uns nur die damaligen Moden komisch, was sie aber in jener Zeit nicht waren. Frauengewänder von sechs Meter Umfang würde man heute als Ungeheuerlichkeiten anstaunen. So das Portrait der spanischen Königin, Marianne von Oesterreich und der Infantin Margarita, beide im Pradomuseum zu Madrid, deren Roben den Umfang eines beträchtlichen Ballons zeigen. Auch der Kopfputz ist nach unsern Begriffen von enormer Größe und durchaus von komischem Effekt. Diese Komik äußert sich in der Gruppirung noch bedeutender auf dem Gemälde: „In der Werkstatt des Velasquez" (um 1656) im Prado, sowie etwas gemäßigter auf dem „Familienbild", welches sich in der kaiserl. Gemäldegallerie zu Wien befindet.

Halb zu den Niederländern und halb zu den Deutschen gehörig, da er in den letzten Jahren seines Lebens zu Frankfurt a. M. bei seinem ebenfalls hochberühmten Schwiegersohn, Martin Merian, wohnte, will ich noch den ausgezeichneten Kupferstecher, Aetzer, Zeichner und Goldschmied, Theodor oder Diedrich de Bry (1528 – 1598) nennen, den Begründer der berühmten sog. „De Bry großen und kleinen Reisen", eins der hervorragendsten illustrirten Werke des 16. und 17. Jahrhunderts (Frankf. 1590 – 1628), von seinem Sohn Johann Israel de Bry und Merian fortgesetzt. Von Theodor de Bry gibt es zwei Spottbilder in Quarto, Kupfer-Niello, welche zu den vorzüglichsten seiner Leistungen gehören. Das eine ist betitelt: "Orgueil et Folie", welches ich nicht näher schildern will; das andere: "De Hopman van Narrheit." Dieses ist eine Karikatur auf den Herzog Alba, dessen Brustbild in Panzerrüstung den mittleren Kreis der Darstellung einnimmt. Der Helm der Figur ist in Form einer Schnecke mit Wolfskopf, an deren Gehäuse eine Raupe emporkriecht. Das Brustschild wird von einem fratzenschneidenden Narrenkopf mit Schellenkappe, das Unterste nach oben gekehrt, dargestellt. Dieses Mittelbild wird von einer kreisrunden Bordüre umgeben, in drei Gruppen eingetheilt, deren Hauptfiguren die Zeit (ein auf einem männlichen Affen sitzendes Frauenzimmer), den Stolz (eine Rittergestalt mit der Bischofsmitra und dem Krummstab in der Linken, einem großen Türkensäbel an der Seite, die Schenkelbrüstung aus zwei Fässern bestehend, der Brustharnisch ein Bottich) und die Thorheit (ein auf einem umgestülpten Bottich sitzender weiblicher Affe) darstellen, alle drei unter Baldachinen, umgeben von hofirende Zoten in phantasiereichster Gestaltung. Beide Blätter sind Meisterwerke ihrer Art und gehören zu den größten Seltenheiten.

Ich muß davon abstehen, die Geschichte der Karikatur bis in unser Jahrhundert, in welchem sie sich aufs Breiteste entwickelt hat, zu verfolgen, indem das Thema in einem Vortrage unmöglich zu bewältigen sein würde. Ehe ich jedoch diese Abhandlung mit einer kurzen Berührung des Komischen in der Plastik schließe, will ich noch einen gedrängten Ueberblick des auf dem Gebiete der Karikatur in hiesiger Stadt (Cincinnati) Geleisteten einfügen, wobei ich jedoch von den im ehemaligen Sketch Club gelieferten komischen Beiträgen Abstand nehme, weil sie entweder gar nicht oder nur wenig in die Oeffentlichkeit gedrungen sind. Auch die gemeinen, rüden, oft zotigen Illustrationen, womit sich mehrere der hiesigen Zeitungen wollüstig verunstalten und ihren gänzlichen Mangel an Geschmack bekunden, lasse ich unberührt liegen, weil ein ästhetisch gebildeter Mensch sich nicht mit Gassenkoth befaßt. Im ganzen sind sieben Künstler namhaft zu machen, deren satyrische und humoristische Illustrationen in die Oeffentlichkeit gelangten: Emil Klauprecht, Friedrich Göhrenz (besser unter dem Namen „Sportzel" bekannt), Franz Kölzky, Heinrich F. Farny, Hermann Allardt, Joseph Sibbel und Fritz Achert. Die vier letztgenannten gehörten dem ehemaligen Klub, „Die Namenlosen" an und Herr Sibbel war auch Mitglied unseres Vereins.

Von Emil Klauprecht († 1893 in Wien) besitzen wir eine Karikatur der bekannten Affaire, welche sich bei einer 4. Juli Parade in Cincinnati (1839) abspielte. Die deutsche „Lafayette Garde" hatte eben ihre Parade beendet und war am Fly-Market (dem 6. Straßen Marktplatz), wo sich ihr Hauptquartier befand, aufmarschiert, um entlassen zu werden. Bei einem Ziegelsteinhaufen, der vor dem Neubau eines Hauses an der andern Seite der Straße lag, sammelte sich eine „Loaferbande" und bombardirte die Garde mit Steinwürfen, worauf der Hauptmann (den ich hier nicht nennen will: er war ein ehemaliges Mitglied unseres Klubs), seine Kompagnie im Stich lassend, Reißaus nimmt, von dem Sappeur verfolgt, der ihn am Kragen packt und vor die Fronte der Garde zurückführt. Die Truppe hatte mittlerweile auf Befehl des ersten Lieutenants mit gefälltem Bajonett die Loafer vertrieben und sich wieder in Reih und Glied aufgestellt, als der Sappeur mit dem gefangenen Hauptmann, den er an der Kravatte führte, erscheint. Diese demüthigende Situation hatte der Künstler aufgefaßt. Ich habe vor mehreren Jahren den Stoff auch poetisch behandelt. (Siehe Beilage.) Das Bild war hundertfach in Cincinnati verbreitet, wie auch zwei andere Karikaturen Klauprecht's, die erste den Besuch der Jenny Lind in Cincinnati (1852) behandelnd: Der ehemalige Buchhändler Theuerkauf ist dargestellt, wie er vor der großen Sängerin kniet mit erhobenen Händen, darunter der Spruch:

„Jenny Lind, verlaß dich drauf:
Dein auf ewig! Theuerkauf."

Die andere Karikatur steht im Zusammenhang mit dem Auftreten der Lola Montez als Tänzerin in Cincinnati (1853). Auf diesem Bilde erscheint der ehemals wohlbekannte Dr. Topp mit rothen Haaren auf der sonst in Schwarzdruck hergestellten Lithographie und zwar in einer flehentlich knienden Situation vor Lola, darunter die Verse:

„Hier hast du meinen rothen Kopp,
Schlag ein, Lola, und sage Topp!"

Friedrich Göhrenz (Sporzel) lieferte, außer der bereits erwähnten Thierkarikatur, noch ein zweites Karton, das allgemein verbreitet war. Während der Kriegszeit (1862 – 1863) stiegen bekanntlich alle Artikel im Preise und mit ihnen auch das Bier, welches bis dahin in den meisten Schenken drei Cents das Glas oder zwei Glas für fünf Cents kostete, auf fünf Cents per Glas, was anfänglich eine Rebellion im Kleinen verursachte. Dieses nahm Sporzel zum Vorwurf eines humoristischen Bildes. In einer Bierschenke steht der bekannte Karl Glaß hinter dem Schanktisch, an den der damalige Zettelträger des deutschen Theaters, Gehrling, ein in der ganzen Stadt bekanntes altes Männchen mit borstenartigem Schnurrbart, ein Bündel Theaterzettel am Riemen von der Schulter herabhängend, in der linken Hand Kleistertopf und Pinsel haltend, herantritt, mit der Frage: „Kostet bei Ihnen das Glas Bier auch fünf Cents?" was der Wirth mit „Ja!" beantwortet, worauf Gehrling, mit der rechten Hand in die Westentasche greifend, spricht: „No, da trink i a Bitters." Eine dritte Karikatur Sporzels auf den Wirth Bernheimer ist obsolet geworden. Von nur geringem Werth, weil allzu persönlich und gehässig gehalten, sind Sporzels Karikaturen in der ehemaligen von Hof und Hassaurek herausgegebenen Beikutsche des „Volksblatt", „Die Krotzbürste", darunter die höchst bissigen Illustrationen zu dem von Hassaurek verfaßten Spottgedicht: „Der Zeisig vom Courier", auf Viktor Zeiß, dem Geschäftsführer des Oppositionsblattes, „Der Cincinnatier Courier", gemünzt; „die abgehauene Hand" und „der halbe Schwager", gegen Wolfgang Schönle, den Redakteur des Courier, der ein Halbschwager Hassaurek's war ꝛc. Wirklicher Humor lag nur in dem von Sporzel gezeichneten Holzschnitt zu einer launigen Biographie des ehemals in Cincinnati allgemein bekannten Bierwirths Karl Haas, welcher mit einer Schnupftabaksdose in der Hand, eine Prise anbietend, dargestellt war, darunter die Worte: „Ausgefunden!" einen Ausdruck, dessen sich Haas bei jeder Gelegenheit bediente. Haas ließ später das Bild auf lithographischem Wege vergrößern und vervielfältigen.

Franz Kölzky war ehemals Hoftheatermaler in Kassel gewesen und kam nach der Depossedirung des Kurfürsten nach Cincinnati, wo er von Herbst 1866 bis Frühjahr 1867 die Bühnendekorationen für die Opern „Oberon" und „Undine" malte, welche vom „Männerchor" damals aufgeführt wurden. Er war ein bedeutender Künstler, aber auch leichtsinnig in

des Wortes weittragendster Bedeutung. Im Frühjahr 1868 brachte der von Herrn J. . . . . redigirte „Volksfreund“ eine deutsche Uebersetzung der Neu Engländer sog. „blauen Gesetze“, darunter einen der Paragraphen, welcher lautet: „Alle männlichen Glieder (natürlich der Gemeinde) sollen die Haare ringsum abgeschnitten haben‘, was sich selbstverständig auf das Haupthaar bezog. Kölbly faßte in der Zeichnung einer Karikatur, die im lithographirten Druck verbreitet wurde, den Satz im wörtlichen, vulgären Sinne auf. Er zeichnete das Innere einer Barbierstube, auf dem Barbierstuhl saß der bekannte Dichter und Redakteur des „Sonntagmorgen“ (Sonntagsblatt des Volksfr.) B . . . , an welchem der Barbier mit einer Schafscheere die Haarabschneidungsprozedur vornimmt, während Herr J . . . , an welchem der Akt bereits vollzogen war, vor einem Spiegel stand, doch so, daß man ihn nur im Spiegel sehen konnte, Musterung haltend, ob der Barbier auch dem Gesetze Genüge geleistet habe. Alle Welt lachte und J . . . selbst lachte mit, was von ihm sehr klug gehandelt war. Das Bild erlebte, seines frivolen Karakters halber, nur eine geringe Verbreitung.

Heinrich Franz Farny war der fleißigste Zeichner des ehemaligen Vereins: „Die Namenlosen“ und hat eine Reihe Programme in Federzeichnungen hergestellt, die allgemeinen Beifall errangen. Von ihm war auch der Entwurf zu dem karikirten Hermann-Denkmal, welches der Bildhauer Fettweis in Thon im Kolossalformat modellirte. Der Riesenkopf stellte das Portrait, allerdings in Karikatur, eines Mitglieds des „Großen Rathes“ der „Namenlosen“, dessen Vorname Hermann war, vor. Nach der Enthüllung dieses satyrischen Denkmals, welches mit gebührender karnevalistischer Feierlichkeit, nach einer phrasenstrotzenden Rede der „Potenz“ (Präsident) des Vereins, Wilhelm Müller, vom sogenannten „Kleinen Rath“ vollzogen wurde, lachte Alles. Nur der Herr, der das unschuldige Objekt dieses Scherzes geworden war, ward wüthend, forderte nächsten Tages den Bildhauer auf, „den Dreckhaufen“, wie er sich ausdrückte, zu zerstören, und trat dann aus dem Verein aus, nachdem seine Dünnhäutigkeit noch durch eine zweite Auflage gegeißelt worden war.

In der, nach der Enthüllung des „Hermanndenkmals“ folgenden Sitzung der „Namenlosen“ trat nämlich Herr Dr. Zipperlen als „neuer Schliemann“ auf, welcher nach zweitausend Jahren Ausgrabungen auf dem Platze, wo ehemals Cincinnati gestanden hatte, veranstaltete. Nachdem der schalkhafte Pseudo-Schliemann in einem Vortrag eine Krinoline, einen altmodigen hohen Herrenhut, einen Zwicker, ein nothwendiges Kammergeschirr für Kranke, einen sog. “bustle” und andere zur Zathre reizende Utensilien vorgezeigt und archäologisch erklärt hatte, brachte er auch Bruchstücke von der bewußten Büste hervor, die Nase, ein Ohr, ein Stück vom Kinn ꝛc., wobei er das Bedauern aussprach, daß damit vielleicht ein großes Kunstwerk für die Welt verloren gegangen sei. Zum Glück sei die

Wissenschaft so weit vorgeschritten, daß man nach der Weise, wie, wenn man Sand auf eine Glasplatte streut und dann mit einem Fidelbogen an den Rand der Scheibe streicht, so sammeln sich die Sandkörner zu Figuren; in ähnlicher Manier könne man auch nach den Bruchstücken eines Kunstwerks dessen ursprüngliche Gestalt wieder erlangen. Er legte dann die Fragmente auf ein auf einem Tisch vorbereitetes Karton, strich mit seinem Stock einigemal am Rand des Tisches auf und ab, legte die Stücke zur Seite und hob das Blatt empor, auf dessen unterer Seite die Büste in getreuer Nachbildung zu sehen war. Nun wollte das Gelächter kein Ende nehmen. Auch auf dem Programm zur V. Sitzung am 31. März 1877 kam noch eine leise Reminiszens an das Herrmann Denkmal wieder zum Vorschein. Einige andere Karikaturen Farny's erschienen in der von ihm redigirten Wochenschrift „Giglampfz", darunter eine Prügelszene zwischen zwei bekannten Zeitungsreportern, die in durchaus harmlos-komischer Weise dargestellt und mit Knittelversen begleitet ward. Die beiden Verse,

„Es saust der Schirm, die Brille fällt,
Der Kunstbock kämpfet wie ein Held."

erhielten sich noch lange im Volksmunde.

Von Hermann Allardt, welcher eigentlich Bildhauer und ein ein Schüler Achtermann's war, sind zwei Serien Karikatur-Illustrationen zu nennen: die erste zu Wilhelm Müller's (Cincinnati) Schauerballade vom „Tod des Ritters Wallace von Swanwick und seines Knappen Slatterdick", eine Satyre auf Karl Knortz' „Altenglische Balladen" und „Indianersagen", die damals (1871) gerade im Druck erschienen waren. Die Schauerballade wurde mit Drehorgelbegleitung in einer öffentlichen Karnevalssitzung des Gesangvereins „Orpheus" von dem Dichter gesungen und die Bilder in der Manier der Leierkastenleute nach jeder Strophe oder zwei mit einem Rohrstock erklärt. Die Bilder zeigten:

1. Des Ritters Ausritt mit seinem Knappen.
2. Ihre Ankunft im Wirthshause.
3. Das Erstechen des Wirthes Duncan.
4. Die Ermordung der Wirthin.
5. Das Herbeieilen des Wirths Töchterlein.
6. Sie wird von dem Ritter gleichfalls erstochen.
7. Des Wirths Hund springt dem Ritter an die Kehle und erwürgt ihn.
8. Der Knappe steigt in den Rauchfang und verspeist des Wirths Würste und Schinken.
9. Der Hund gießt nun Petroleum in das Feuer des Herdes, worauf der Knappe erstickt in die Flamme fällt und zu Asche verbrennt.
10. Nun setzt sich der Hund hin und lamentirt, als einzig Ueberlebender:

„– – – – – – und fragt, auf welche Weise
Er als honetter Hund hinführ' zum Paradeise.

Da plötzlich thäten seine Augen blinken,
Er hatte einen herrlichen Gedinken,
Von Knorzen's Rothhautsagen las er nur zwei Theile
Und starb an Unverdaulichkeit und langer Weile."

Die in schwarzer Kreide ausgeführten Blätter waren geradezu vorzüglich nach Auffassung und Zeichnung. Die zweite Allardt'sche Serie bestand aus sechs Blättern: „Aus dem Leben der Thusnelda", anachronistisch das altdeutsche Weib und die moderne Hausfrau miteinander verbindend. Sie bildeten Illustrationen zu einem Gedicht Müllers in Knittelversen, welches in einer der Sitzungen der „Namenlosen" (1875) vorgetragen wurde. Die Skizzen fielen minder grotesk aus, als die erstgenannte Serie.

Joseph Sibbel, Bildhauer, gegenwärtig in New York, hat einige humoristische Skizzen in Thon modellirt, darunter: „Die erste Cigarre", wovon ich eine Photographie besitze. Zwei kleine Knaben sitzen an einem Baumstumpfen und rauchen vergnügt die erste Cigarre, die sie sich gegenseitig anzünden, wobei sie vom Lehrer hinter dem Stumpfen überrascht werden. Der Gedanke ist durchaus heiter und schön ausgeführt. Ich besitze zwei Relief-Bilder von ihm, als Geschenk zu meiner silbernen Hochzeit, bezeichnet bezw. 1857 und 1882. Der Künstler hat versucht, mich und meine Gattin in den verschieden Altersjahren zu portraitiren, was ihm ziemlich gelang, außer daß er mich mit einem Schnurrbart darstellt, den ich nie trug — er hatte eben kein Portrait aus meiner Jugend auftreiben können. Auf den beiden Bildern erscheint Amor, auf dem ersten mit gespanntem Bogen, auf dem zweiten legt er den Finger an den Mund, gleichsam fragend, ob er ihn noch wohl spannen dürfe? Die beiden Bilder sind voller Humor und trefflich gelungen. Das beste Werk Sibbels jedoch war die Serie Illustrationen zu Dr. A. Zipperlen's Humoreske, „Wurstamentik oder die Entstehung der Architektur aus der Wurst." Sie wurden vom „Puck" beim Abdruck der „Wurstamentik" nachgeahmt (1880), erreichten aber bei Weitem die Originale nicht.

Fritz Achert's Illustrationen sind zahlreicher und mannigfaltiger, als die der anderen genannten Künstler. Das älteste Produkt seiner humoristischen Muse, welches ich von ihm besitze, ist eine in Bronzedruck gefertigte Einlaßkarte zu einer Karnevalssitzung des Cincinnatier „Orpheus" (1870). Es stellt einen auf einem Baumstumpfen sitzenden Orpheus in grotesker Figur dar, den Lorbeerkranz um das Haupt gewunden, neben sich ein großes Glas schäumenden Bieres, die Leyer zwischen den Beinen haltend, welcher er voll Energie mit seinen Fingern die bezaubernden Töne entlockt, wozu er kräftig singt. Vor ihm tanzen rechts ein Fidel zu ihm emporschauendes Schwein in Hose, gestreifter weitbusiger Weste, weißes Hemd mit strahlender Busennadel auf der Brust, Stehkragen und Kravatte, die beiden Schenkel mit einer Etikette: „Charles Jacob Jr.", dem ehemaligen

Schweinepökler und deutschen Bürgermeister von Cincinnati, versehen; links ein stutzermäßig gekleideter Kater, der höchst erschrockene Blicke auf einem ihm von der Mitte lustig nachtanzenden Häring schleudert. Das ganze Bild ist durchaus gelungen. Ferner ist von ihm das Titelblatt des „Namenlosen Gaudeamus" (1876): Das Doppelwappen der Stadt Cincinnati verbunden mit dem der „Namenlosen", ein mit Narrenkappe gekrönter heraldischer Adler, auf der Brust ein Schild mit einem großen N, in der linken Kralle eine Bretzel, in der rechten eine Wurst haltend, mit der Umschrift

„Erst mach dein Sach,
Dann trink und lach!"

Flankirt wird dieses Doppelschild, das mit einer Schellenkappe gekrönt ist, links von einem als Polizisten gekleideten Grunzer (Porkopolis darstellend) eine Hellebarde in der linken und eine Wurst in der rechten Vordepfote haltend, rechts von einer Eule in weiblicher Tracht mit krauser Haube, in der linken Kralle eine Bretzel, in der rechten eine Fackel haltend, aus deren Flamme sich eine Rauchwolke entwickelt, in welcher der Titel „Namenloses Gaudeamus" erscheint. Unten in der Mitte befindet sich ein Teller auf welchem ein saurer Häring liegt. Achert zeichnete auch mehrere Programme für die „Namenlosen Sitzungen", darunter das gelungenste unzweifelhaft die bereits erwähnte Parodie auf den „Tannhäuser". Dieses in rothem Druck ausgeführte Blatt (Folio) hatte unten noch in einer Grotte die Darstellung des Venusberges. Die Szene zeigt ein Wirthshaus, mit einer dicken Wirthin hinter dem Schanktisch. Tannhäuser ist als Student mit Cerevisköppchen, Kanonenstiefeln, Band und langer Pfeife dargestellt, wie er eben hinauswischen will, von der Kellnerin, als Venus mit leicht durchschimmernden Gewändern an den Rockzipfeln festgehalten, die er in ihren Händen zurückläßt. Auch die Etiketten auf den Weinflaschen der „Namenlosen" waren von Achert gezeichnet, in drei Sorten: „Potenz", „Kaplan" und „Scharfrichter", in scharlachrothem Druck mit karikirten Physiognomien der drei betreffenden Beamten hergestellt. Die gelungenste von Achert's Karikaturen war jedoch ein in Oel gemaltes Bild: „Der Durchgang der Venus." Es war im Spätjahr 1876 als der bekannte Durchgang des Planeten Venus beobachtet und in allen Zeitungen besprochen wurde. Die „Namenlosen", zu derem kleinen Rath auch Achert gehörte, hatten damals ihr Versammlungslokal im zweiten Stock der „Eureka Halle", wo Herr Herter zur Zeit Wirth war. Nun war das Haus so gebaut, daß im ganzen zweiten Stock kein geheimes Gemach sich befand und die Herren entweder eine Treppe hinab- oder hinaufsteigen mußten, um ihre drückenden Blasen zu entleeren. Im hintern Theil des Stockwerks befand sich jedoch eine Altane mit Eisengitter nach einem finsteren Sackgäßchen hinausgehend, das wohl nur selten oder nie von Leuten betreten wurde. Von dieser Altane

ließen die „Namenlosen“ in kräftigem Strahl die angeschwollene Wassernoth herniederfließen. Diesen Zustand faßte Achert auf. Er ließ die Altane mit den bekannten Gesichtern der „Namenlosen“ bevölkern, die Schellenkappen auf den Köpfen, sich selbst darunter nicht vergessend, die nun eine wahre Sintflut herniederströmen lassen. Unter diesem Sturzregen schleicht eine vermummte Negerin hindurch. Das war Achert's „Durchgang der Venus.“

Das Komische in der Skulptur hat sich, der Natur der Kunst gemäß, in der Neuzeit mehr und mehr verloren. Auch in der älteren Zeit wird sie, unabhängig von der Architektur, nur selten behandelt. Mit dieser verbunden findet man sie noch an alten Gebäuden, Kirchen, Kapellen und Klöstern durch wunderbare Thiergestalten dargestellt, wie sie die Natur nicht selber schafft: Vögel mit Menschenköpfen, Menschen mit Thierköpfen und sonstige Gebilde einer überschwänglichen Phantasie, bald frei sich zeigend, bald sich in Laubwerk verlaufend, die Portale und andere Stellen schmückend oder auch verunzierend, in einzelnen Figuren und an Flächen angebracht. Aus ihnen entwickelten sich auch die Wahrzeichen der Städte, Burgen und Schlösser, deren mehrere entschieden in das komische oder gar burleske Feld streifen.

Einzig in seiner Art ist das sogenannte “Manneken pis”, eine uralte kleine nackte Mannsfigur auf einem Wasserkunstwerk in Brüssel, aus dessen Penis sich der künstliche Wasserstrahl ergießt. Das Alter dieser ursprünglich aus Stein gehauenen und bis 1648 gestandenen, die dann aber durch eine von Duquesnoy in Bronze gegossene Figur ersetzt wurde, ist nicht mehr zu ermitteln. Zum Oefteren geraubt, haben die Brüsseler doch ihren „ältesten Bürger“, wie sie ihn scherzweise nennen, gleich dem Palladium zu Troja, immer wieder glücklich zurückerhalten, und dieser kleine, mit der Geschichte der Stadt verwachsene Mann, ist besonders dem Volke ein geliebtes Kleinod. Als Ludwig XV. nach Brüssel kam, gab er ihm das Habit eines Kavaliers und das Kreuz des heil. Ludwig; Napoleon I. verlieh ihm den Schlüssel und die Garderobe eines kaiserlichen Kammerherrn; 1830 erhielt er den Anzug eines Zivilgardisten. Dichter widmeten ihm humoristische Verse; und reiche Leute bedachten ihn in ihren Testamenten. Er besitzt etwa zehn Staatskleider, eine Uniform und eine Freiheits-Blouse, die man ihm bei festlichen Gelegenheiten wechselweise anlegt. Er hat einen Bedienten und bestimmte Einkünfte zur Unterhaltung. Als 1846 eine Polizeiordnung, das öffentliche Uriniren betreffend, erlassen wurde, erschien ein Spottbild, die Verhaftung des “Manneken pis” darstellend, welches Flögel in seinem „Grotesk-komischen Atlas“ wieder abgedruckt hat, das seinerzeit, höchst frivol aufgefaßt, eine große Verbreitung fand.

Im allgemeinen ist die plastische Kunst zu ernst für das Komische, zu erhaben, um von ihrer natürlichen Größe herabgezogen und in das unmit-

telbare Leben hineingezerrt zu werden. Wir empfinden das bei der einzigen humoristischen Marmorgruppe, die sich im Kunstmuseum zu Cincinnati befindet. Es stellt ein Kinderzwillingspaar in Hemdchen dar, das sich um eine Schüssel Brei reißt und dabei weinerliche Grimassen schneidet. Ein öfterer oder längerer Anblick dieser Gruppe flößt das Gefühl des Widerwillens ein, was ein ernstes plastisches Kunstwerk und wenn es auch eine Nudität und gänzlich unidealisirt wie Power's „Eva" wäre, nicht bewirkt.

(Beilage.)

Der Hauptmann.

Vor der Front der tapfern Krieger stand er mit gezücktem Degen:
„Achtung, Kompagnie!" so rief er. Keinen sah man mehr sich regen.

Da kam plötzlich von der Seite schnell ein Feind herangezogen:
Böse Buben rückten näher und die Ziegelsteine flogen.
Und der Hauptmann vor der Fronte floh wie Sturmwind nach der Rechten,
Des Podagrus Spruch beachtend: „Wer gefall'n, kann nicht mehr fechten."

Während nun die Garde säubert mit gefälltem Bajonette
Rasch die Straße von den Buben, daß sie springen um die Wette
Mit dem Hauptmann, folget diesem der Sappeur in wildem Jagen,
Fängt den tapfern Kommandanten und ergreift ihn fest am Kragen,
Führet ihn, den so gefang'nen, vor die Fronte seiner Krieger,
Die im Gliede wieder standen als heroisch wack're Sieger.
Und man nimmt ihm ab den Degen, schält ihm weg die Epauletten,
Daß der tapf're Hauptmann möge seinen theuren Korpus retten
Für die Zukunft. — Und der Hauptmann ließ sich aus der Garde jagen,
Daß er nun ein friedlich Leben sich erfreu in alten Tagen.

Doch im Sprichwort heißt es, daß die Katze nimmer läßt das Mausen:
Und so sah man ihn noch oftmals fliehend vor dem Feinde sausen. —
Wir doch können daraus nehmen die Moral für unser Leben:
„Tapfer ist der Held, dem eine flücht'ge Ferse Gott gegeben."

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Der Shakſpeare-Bacon Streit kritiſch beleuchtet. 7
War Shakſpeare als Schauſpieler in Deutſchland? 67
Die Engliſchen Schauſpieler in Deutſchland im 16. und 17. Jahrhundert. 101
Der Spaniſche Shakſpeare: Don Pedro Calderon de la Barca, Barreda. 133
Xaver Scharwenka's Oper: „Mataswintha" und ihre Aufführungen. 161
Joſeph Haydn und ſeine Bedeutung für die Entwickelung der neueren Muſik. 185
Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben und ſein Wirken. 197
Ludwig van Beethoven, der Großmeiſter der Harmonien der Töne. 225
Karl Maria von Weber, der Begründer der Romantiſchen Oper. 253
Albert Lortzing und ſeine in Cincinnati aufgeführten Opern. 277
Das Komiſche in der Muſik. 303
Albrecht Dürer, der deutſche Großmeiſter der Kunſt. 317
Michael Angelo Buonarotti. 361
Raphael Sanzio de Urbino. 371
Das Komiſche in den bildlichen Künſten. 395

410261

LG Rattermann, Heinrich Armin
R2373 Gesammelte ausgewählte Werke. Vol.8.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED